Fotografia
Photography

arta
revistă de arte vizuale

nr. 6-7, 2012

PORTRETE DE ARTIST / PORTFOLIOS
DIALOGURI / DIALOGUES
ASPECTE TEORETICE ŞI ESEURI / THEORETICAL ASPECTS AND ESSAYS
EXPOZIŢII / EXHIBITIONS

UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI din ROMANIA

MATEI BEJENARU, LABORATOR TTI IAŞI, FOTOGRAFIE COLOR, DIMENSIUNI VARIABILE, DIN CICLUL „ÎNTRE DOUĂ LUMI", 2012

arta 6-7, 2012, anul III

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiştilor Plastici din România (UAP) / Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP)

Director / Director: Petru Lucaci, preşedinte UAP
Redactor-şef / Editor-in-chief: Magda Cârneci
Graphic concept/design: Corina Gabriela Duma
Producţie / Production: igloomedia
Secretar general de redacţie / Editor: Andreea Amzoiu
DTP / Image processing: Cristian David

Colaboratori permanenţi / Permanent Collaborators
Simona Dumitriu (proiecte curatoriale), Daria Ghiu (expoziţii), Simona Vilău (ancheta de artă), Magda Predescu (cronică de carte), Cristina Popescu Russu (info)

Colaboratori / Collaborators
Sorin Alexandrescu, Dana Altman, Ariella Azoulay, Anne Barlow, Matei Bejenaru, Cristina Bogdan, Alexandra Croitoru, Călin Dan, Ruxandra Demetrescu, Carmen Dobre, Radu Drăgan, Daniel Djamo, Radu Pavel Gheo, Cătălin Gheorghe, Adrian Guţă, Valentina Iancu, Claude Karnoouh, Aurora Király, Iosif Király, Ioana Mandeal, Diana Marincu, Igor Mocanu, Cristian Nae, Ramona Novicov, Adriana Oprea, Ileana Pintilie, Voica Puşcaşiu, Magda Radu, Ştefan Sava, Mihai Sobala, Radu Stern, Bogdan Teodorescu, Alexandra Titu, Ştefan Tuchilă, László Ujvárossy, Diana Ursan, Mihaela Varzari, Cristina Vremeş, Andreea Vintze, Maria Zintz

Corespondenţi externi / Foreign correspondents:
Coriolan Babeţi (New York), Călin Dan (Amsterdam), Mica Gherghescu (Paris), Luana Hildebrandt (Los Angeles), Simona Nastac (Londra), Dan Mihălţianu (Berlin), Lucia Popa (Paris)

Credite fotografice / Photo Credits

Mihai Barabancea, BB5, Eva Besnyö, Bogdan Andrei Bordeianu, Sergiu Bozantan, Michele Bressan, Adi Bulboacă, Brad Butler, Thomas Ciulei, Claudiu Cobilanschi, Coate-Goale, Sheldan C. Collins, Ştefan Constantinescu, Alexandra Croitoru, Ioan Cuciurcă, Daniel Djamo, Carmen Dobre, Ion Dumitriu, Darie Dup, Belu-Simion Făinaru, Flatland Gallery, Péter Forgács, Zoltán Gábri, Galerie Anita Beckers, Frankfurt, Galeria Ivan, Galerie Hussenot, Paris, Galeria Plan B, Cluj/Berlin, Galeria Raster, Ioan Gînscă, Babak Ghazi, Ion Grigorescu, Dan Hayon, Nicu Ilfoveanu, Zuzanna Janin, Jecza Gallery, Jeu de Paume, Paris, Bogdan Gârbovan, Matei Lăzărescu, Alex Maxim, Bettina Matthiessen; Ministere de la Culture et de la Communication, France, Karen Mirza, MNAC, Liliana Moro, Musée Russe, Saint Pétersbourg; MUMOK, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig Stiftung, Ciprian Mureşan, Deimantas Narkevicius, Yves Netzhammer, Iulian Nistea, Erwin Olaf, Mihai Oroveanu, Pusha Petrov, Roland Pozsonyi, Peter Pusztai, Yana Sarna, Ştefan Sava, Şerban Savu, Decebal Scriba, Julio Soto, Radu Stern, Miklós Surányi, Ştefan Tuchilă, Radu Tudoroiu, US National Archives and Records Administration, Shizuka Yokomizo, Ai Weiwei, Peter White

Opiniile exprimate în articole aparţin în exclusivitate autorilor. The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiştilor Plastici din România

Adresa / Address: Uniunea Artiştilor Plastici din România, str. Băiculeşti 29, sector 1, Bucureşti
www.uap.ro; office@uap.ro; magda.carneci@gmail.com

Adresa / Address: igloomedia, str. Brezoianu 4, sector 5, Bucureşti
www.igloo.ro, office@igloo.ro

Distribuţie / Distribution: FAB Group Associates

ISSN: 0004-3354

Revistă finanţată de Guvernul României prin Ministerul Culturii şi Patrimoniului Naţional / Magazine financed by the Government of Romania through the Ministry of Culture and National Patrimony.

Despre fotografie

text de **MAGDA CÂRNECI**

Acest număr dedicat fotografiei îşi propune să ofere o posibilă imagine sintetică asupra multiplelor modalităţi în care este înţeleasă şi folosită în România această artă dominantă, „imperialistă" a actualităţii, în toate înţelesurile ei artistice, culturale, mediatice. La şase ani după un prim volum sintetic dedicat acestui subiect[1], ARTA a invitat pe cei mai cunoscuţi artişti, critici şi curatori care s-au ocupat cu precădere de zona fotograficului, să colaboreze la un număr dens din toate punctele de vedere. Cei doi coordonatori ai dosarului principal – Iosif Király şi Simona Dumitriu – au propus o secţiune transversală printr-un arhipelag de modalităţi de utilizare a acestui mediu omniprezent: de la prezentarea secţiilor de fotografie ale principalelor universităţi de artă din România, la istoria pre- şi post- 1989 a acestui gen destul de recent în câmpul vizual românesc; de la proiecte concrete ale unor artişti cunoscuţi, la dosare de prezentare ale unor artişti încă tineri sau debutanţi; de la eseuri şi texte teoretice despre fotografie, la trecerea în revistă a felului în care aceasta este folosită în cercetarea interdisciplinară. Dacă la aceasta mai adăugăm interviurile, cronicile de artă românească şi internaţională, recenziile de carte de artă şi ancheta de artă – toate dedicate în bună măsură aceluiaşi numitor comun al numărului – atunci imaginea propusă de ARTA asupra modului complex, deopotrivă făţiş şi insidios, autoritar şi problematic, în care fotografia domină şi permează azi scena vizuală românească, într-o dublă mişcare de ruptură şi continuitate cu propria sa tradiţie, devine consistentă şi credibilă.

Notă:
[1] *Fotografia în arta contemporană. Tendinţe în România, după 1990, lucrare coordonată de Aurora Király, Galeria Nouă, Editura UNARTE, Bucureşti, 2006.*

This issue on photography intends to offer a possible synthetic image of the multiple ways in which this dominant, even "imperialistic," medium is understood and utilized in nowaday's Romanian art. After six years from a previous collective volume dedicated to this subject, ARTA invited the best-known Romanian visual artists, critics, and curators who dealt with photography, to collaborate in this issue, consistent from many points of view. The two coordinators of the issue – Iosif Király and Simona Dumitriu – have conceived a transversal section through a very arborescent domain: from the presentation of the departments of photography within the main universities of art in Romania to the pre- and post-1989 history of this medium in the local visual arts; from projects of well-known artists to projects of still young and student artists; from essays and theorical texts on photography to the analysis of the modalities in which this medium has been used in the interdisciplinary research. If we add to all this the interviews, the exhibition reviews, the reviews of books of art, and the art inquiry, all of them mostly dedicated to the same common denominator of the issue – we hope the image proposed by ARTA of the complex way photography dominates and permeates the present-day Romanian visual scene becomes consistent and credible.*

Note:
* *Photography in Contemporary Art. Trends in Romania, after 1989, Aurora Király editor, Galeria Nouă, Editura UNARTE, Bucharest, 2006.*

sumar/contents

■ ENGLISH VERSION

1

DESPRE FOTOGRAFIE ■ 1
Magda Cârneci
FOTOGRAFIA AZI 3
Iosif Király

2

Fotografia în contextul Şcolilor de artă // Photography in the Context of Romanian Art Schools

UNIVERSITATEA NAŢIONALĂ DE ARTE BUCUREŞTI. DEPARTAMENTUL FVPCI 8
Iosif Király, Daniel Constantinescu, Alexandra Croitoru, Nicu Ilfoveanu
ŞCOALA DE FOTOGRAFIE DE LA IAŞI 16
Matei Bejenaru, Lavinia German, Cătălin Gheorghe, Bogdan Teodorescu
ŞCOALA DE FOTOGRAFIE DE LA CLUJ 22
Dorel Găină
SPECIALIZAREA FOTOGRAFIE-VIDEOPROCESARE COMPUTERIZATĂ A IMAGINII DE LA UNIVERSITATEA DE ARTĂ ŞI DESIGN DE LA CLUJ 25
Feleki Károly
FOTOGRAFIA ÎN CADRUL FACULTĂŢII DE ARTE ŞI DESIGN TIMIŞOARA 32
Stelian Acea

3

Fotografia în contextul artei contemporane româneşti// Photography in the Context of Romanian Contemporary Art

FOTOGRAFIA EXPERIMENTALĂ A ARTIŞTILOR TIMIŞORENI ŞTEFAN BERTALAN, CONSTANTIN FLONDOR, DORU TULCAN (1970-80) 35
Ileana Pintilie
FOTOGRAFIE EXPERIMENTALĂ LA ORADEA ÎN ANII ‘80 40
Lászlo Ujvárossy
FOTOGRAFIA ÎN ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ DUPĂ 1989. O CRONOLOGIE. .. 44
Aurora Király
DIALOG CU ION GRIGORESCU 52
Magda Radu
DIALOG CU MIHAI OROVEANU 58
Iosif Király
ÎNTRE DOUĂ LUMI (2011–) 64
Matei Bejenaru
DOPPELGÄNGER ■ 66
Călin Dan
CITINDU-L PE IOSIF KIRÁLY, SAU DESPRE VIRTUŢILE TEORETICE ALE UNUI ARTIST VIZUAL 68
Ruxandra Demetrescu
LOCURI DE DEZBATERE A FOTOGRAFIEI ÎN WEB-UL ROMÂNESC 70
Radu Drăgan, Simona Dumitriu

4

Fotografia în contextul cercetării interdisciplinare// Photography in the Context of Interdisciplinary Research

SECOND LIFE IN COMUNISM. OAMENI, ATITUDINI, LOCURI 73
Cristina Moisescu, Bogdan Bordeianu, Simona Dumitriu, Iosif Király, Ioana Macrea Toma
CONTRACTUL SOCIAL ŞI FOTOGRAFIA (ÎN CONTEXTUL ARHIVEI) 78
Simona Dumitriu
FOTOGRAFIE ŞI ANTROPOLOGIE, IMAGINAŢIE ŞI FASCINAŢIE 82
Andreea Vintze
FOTOGRAFIA ŞI ARHITECTURA. ULTIMUL ETAJ 84
Ştefan Tuchilă
DANUBE ARCHIVE. UN EXERCIŢIU DE INTERDISCIPLINARITATE PE MALURILE DUNĂRII 86
Simona Dumitriu

5

Fotografia. Aspecte teoretice şi eseuri // Photography. Theoretical Aspects and Essays

CIUDATELE LUMI ALE LUI DUANE MICHALS 88
Sorin Alexandrescu
PENTRU O PRAGMATICĂ A CUNOAŞTERII FOTOGRAFICE 92
Igor Mocanu
FOTOPERFORMANCE-UL, ÎNTRE FORMĂ ŞI ATITUDINE 94
Bogdan Teodorescu
CERCETAREA FOTOGRAFICĂ ÎN ARTA CU CARACTER JURNALISTIC 98
Cătălin Gheorghe
CE ÎNSEAMNĂ SĂ FII SOFISTICAT? O ÎNTÂLNIRE ÎNTRE RENZO MARTENS ŞI BERNADETTE CORPORATION ■ 100
Cristina Bogdan, Mihaela Varzari
ETICA SPECTATORULUI – CETATEA FOTOGRAFIEI 104
Ariella Azoulay

6

Expoziţii // Exhibitions

SUBIECTIVITĂŢI CONECTATE 110
Cristian Nae

PIGGY BANK 112
Magda Radu, Alexandra Croitoru
GUNOAIE, RESTURI ȘI RUINE 114
Valentina Iancu
DAN RAUL PINTEA. „PUTEREA ESEMPLASTICĂ A IMAGINAȚIEI POETICE” 118
Simona Vilău
ȘTEFAN SAVA – FAȚA DINĂUNTRU A PERETELUI 120
Ștefan Sava
SUZANA DAN. DESPRE „ZIUA ACEEA”. WHAT A DIFFERENCE A DAY MADE 123
Simona Vilău
CLUB ELECTROPUTERE CRAIOVA – ULTIMA REVOLUȚIE ANALOGICĂ 124
THE SHOW ALSO KNOWN AS... MODERN TALKING ■ 128
Nicola Trezzi
GHEORGHE ILEA – TRONICART 1300 130
Magda Cârneci
MARINA ALBU. ÎNCHIDE AMBII OCHI. ȘTIU CĂ ȘTII 132
Mihai Sobala
ABOUT LIFE, HOUSES, PEOPLE AND OTHERS... 133
Carmen Dobre
BODY WORLD II 134
Magda Cârneci
SUBREAL 136
Adrian Guță
DAN MĂCIUCĂ. NOTHING TO HIDE ■ 138
Voica Pușcașiu
CONSTANȚA CAZ 140
Magda Cârneci
FLORIN ȘTEFAN: DEAD MAN – SUPRAVIEȚUIREA PRIN IMAGINE 142
Dana Altman
BB5: TACTICI PENTRU AICI ȘI ACUM 144
Igor Mocanu
TACTICI PENTRU AICI ȘI ACUM 146
Anne Barlow
DESENE DE CONSTANTIN ȘEVȚOV, ÎNTRU AMINTIRE 148
Adrian Guță
DAN PALADE. PERSISTENȚA MEMORIEI 150
Diana Marincu
BELU-SIMION FĂINARU. POETICA VIDULUI 152
Diana Marincu
STARTPOINT PRIZE ROMÂNIA 154
Aurora Király
IF CLUJ WERE ALL THERE WAS 156
Adriana Oprea
BERLIN BIENNALE 7
FORGET FEAR – O NOUĂ FAȚĂ A REVIZIONISMULUI ISTORIC 158
Ioana Mandeal
BERLIN BIENNALE 7 – FORGET FEAR? 161
Diana Ursan
CIPRIAN MUREȘAN ȘI LUMILE SALE „BIPOLARE” 164
Lucia Popa
DE LA MARGINI, PESTE MARGINI, SUB: VEDEREA GLOBALĂ 166
Daria Ghiu
INVISIBLE TRANSFER OF SIGNALS. FOR IOANA NEMEȘ ■ 168
Dragoș Olea
DANIEL BUREN SAU APOCALIPSA VOIOASĂ A AVANGARDEI 169
Lucia Popa
BABAK GHAZI, LIFEWORK 170
Simona Nastac
CÂND ATITUDINILE REDEVIN FORMĂ. NOTE DESPRE MEDIEREA PREZENTULUI LA BIENALA DE LA WHITNEY 172
Cristian Nae
EVA BESNYÖ: CORPUL CONTINUU 174
Cristina Vremeș
VLADIMIR TATLIN: O ARTĂ NOUĂ PENTRU O VIAȚĂ NOUĂ 176
Radu Stern
AI WEIWEI. „INTERLACING” 178
Ioana Ciocan

7

Dosare de artist // Portfolios

ALEXANDRA CROITORU 180
Simona Dumitriu
NICU ILFOVEANU. ÎN CONSTRUCȚIE 182
Diana Ursan
BODGAN GÎRBOVAN. FOTOGENIE SOCIALĂ APLICATĂ 186
Igor Mocanu
BOGDAN ANDREI BORDEIANU – PEISAJE TEMPORARE ȘI IMAGINAȚIA GEOGRAFICĂ 188
Simona Dumitriu
PUSHA PETROV. INDIVIDUALITATE ȘI UNIFORMIZARE 190
Diana Marincu
CARMEN DOBRE. SUBMINAREA SISTEMULUI PUNITIV PRIN AUTOMUTILARE 192
Diana Marincu
DANIEL DJAMO. INDEX 194
Daniel Djamo
MICHELE BRESSAN – AȘTEPTÂND DRAMA.... 198
Simona Dumitriu
DAN HAYON 200
Magda Predescu
IOAN CUCIURCĂ: „UN ARTIST MISTERIOS ȘI PARADOXAL” 202
Maria Zintz
TOTUL ESTE CHIMIE 206
Simona Dumitriu

8

Ancheta de artă + Interviu // Art inquiry + Interview

FOTOGRAFIA ÎN CONTEXT CONTEMPORAN 210
Întrebări de Iosif Király și Simona Dumitriu. Coordonator: Simona Vilău
ARTIȘTII ACTIVIȘTI VOINA LA BUCUREȘTI ■ 216
Interviu de Larisa Crunțeanu

9

Cronică de carte // Book Reviews

SAREA PĂMÂNTULUI... A PROPOS DE LUCRĂRILE LUI NICU ILFOVEANU 221
Claude Karnoouh
ANDRÉ CADERE/ANDREI CĂDERE 123 • 231• 213 • 123 223
Adriana Oprea
CIPRIAN CIUCLEA – INSTALLATIONEN, VIDEO, GRAFIK 2008-2011 224
Adriana Oprea
ROSTOPASCA PRE LIMBA EI 225
Diana Marincu
FRED RITCHIN – AFTER PHOTOGRAPHY ... 226
Carmen Dobre

10

Info

EXPOZIȚII, EVENIMENTE 228
CONTRIBUTORI ■ 242

Fotografia azi

text de **IOSIF KIRÁLY**

Ce se întâmplă cu fotografia azi, în al doilea deceniu al secolului XXI? Se mai poate numi fotografie imaginea care este produsă de o cameră digitală doar pentru că este statică și pentru a o deosebi de imaginile în mișcare (dinamice) produse de aceeași cameră digitală?

Se mai poate numi fotografie o imagine compozită, ale cărei părți sunt înregistrate fotografic în locuri și momente diferite și asamblate ulterior chiar de către fotograf sau de către studioul / laboratorul foto unde se execută printurile?

Când vorbim de imagini compozite și alte moduri de a interveni asupra imaginii fotografice nu ne aflăm în fața unui fenomen nou. Astfel de procedee existau și în epoca fotografiei argentice, încă din secolul al XIX-lea. Diferența este că ceea ce doar cu 10-20 de ani în urmă necesita timp, un nivel tehnologic relativ ridicat și o anumită măiestrie, acum se poate face aproape instantaneu cu ajutorul anumitor programe de calculator specializate. Astfel de procedee ce mai demult constituiau excepții, astăzi tind să devină ceva foarte obișnuit, dacă nu chiar regula.

Datorită erodării componentei „indexicale" (în sensul acordat de C.S. Pierce) a fotografiei, erodare vizibilă prin creșterea semnificativă a numărului de dispute și controverse ce au loc din cauza diferitelor forme de modificări și recontextualizari la care sunt supuse imaginile fotografice care apar pe canalele media, acestea sunt tot mai puțin credibile din punct de vedere documentar, iar cu cât sunt mai puțin credibile, cu atât e nevoie ca sursele din care aceste fotografii provin (publicații, canale TV, agenții de presă etc.) să preia credibilitatea de care se bucură fotografia în mod tradițional și să o garanteze în continuare. La fel ca o știre de presă, o fotografie venită dintr-o sursă serioasă va fi mai credibilă decât dacă ar fi „orfană", adică dacă ar fi apărut dintr-odată pe un canal media fără ca sursa să îi fie bine precizată.

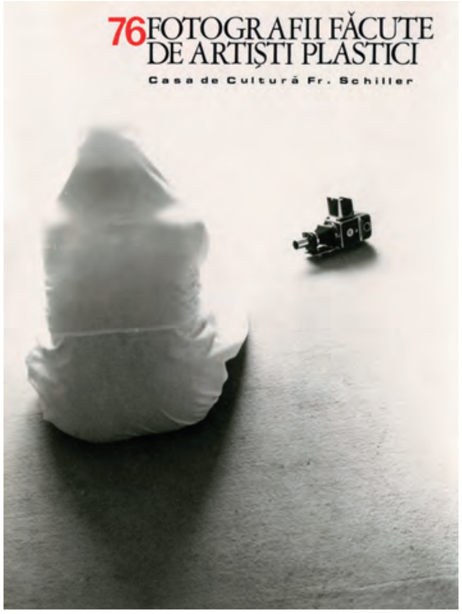
Pe de altă parte, se formează un public care este dispus să consume știri și imagini de presă, fără a mai fi preocupat de valoarea indexicală a acestora. Au apărut canale de știri[1] unde în special fapte diverse dar și unele evenimente politice din ziua respectivă sunt prezentate la jurnalul de seară sub formă de simulări animate 3D. Există un public tot mai numeros și avid să consume astfel de imagini din locuri și momente ce nu pot fi surprinse decât foarte rar de jurnalismul vizual de format clasic. De exemplu, când este prezentat un eveniment violent, în cele mai multe cazuri la știri sunt arătate efectele, urmele acelui eveniment. Astfel, în cazul unui atentat cu bombă vedem pe ecran salvări, fragmente de obiecte distruse, pete de sânge etc. însă nu vedem cum s-a întâmplat, adică filmul evenimentului. Or, ceea ce aceste canale media arată publicului, este tocmai filmul evenimentului, verigile lipsă pe care fotojurnalismul sau jurnalismul vizual în general nu poate să le prindă. De multe ori însă aceste interpretări pripite ale unor evenimente riscă să fie departe de adevăr din cauză că detaliile nu au avut timp să fie analizate și elucidate.

Din perspectiva de azi, dacă privim în urmă ne vom da seama că epoca fotografică (de la începutul secolului al XIX-lea când a apărut fotografia și până la sfârșitul secolului XX, când a început să se răspândească fotografia digitală) a fost o paranteză istorică în care omenirea a avut iluzia că poate documenta realitatea din punct de vedere vizual în mod obiectiv. Adică fotografia, dincolo de calitatea iconică (pe care o aveau atât gravura cât și pictura figurativă), mai avea în plus și calitatea de index. Înainte de apariția fotografiei, documentele vizuale erau desene, gravuri, picturi etc. care erau în general acceptate însă cu anumite rezerve. Acum, cu toate că, din punct de vedere tehnic, posibilitățile de înregistrare vizuală a realității au evoluat imens, din punct de vedere al credibilității și modului de receptare al acestor documente ne aflăm oarecum în aceeași situație ca înainte de apariția fotografiei.

Numărul de față al revistei „Arta" este dedicat fotografiei, cu accent pe învățarea și practicarea acesteia în Universitățile de artă din România.

Cine vrea să se refere la fotografia de artă intră pe un teren minat. Minat în primul rând din cauza ambiguității termenilor. Termenul „artă" legat de fotografie este unul ce a devenit opac sau imun, în sensul că a fost și este întrebuințat cu atât de multe sensuri încât s-a uzat și aproape că și-a pierdut capacitatea de a denumi ceva cu precizie.

dedesubt:
Cartolină expoziție „Fotografii făcute de artiștii plastici", 1976



De-a lungul secolelor XIX şi XX, fotografia (mai precis o infimă parte din producţia fotografică) şi-a câştigat treptat şi destul de greu un statut artistic şi un loc incontestabil în muzeele şi instituţiile de artă. Totuşi, deşi pentru anumiţi specialişti şi pentru publicul avizat lucrurile sunt clare, există încă destul de multă confuzie în a defini relaţia fotografiei cu arta.

Dacă vom căuta pe Google cu „art photography” ne vor copleşi mii de imagini kitsch. Dacă vom căuta cu „conceptual photography”, la fel. Chiar şi Wikipedia care, în ciuda tuturor criticilor care i se aduc, de cele mai multe ori oferă informaţii destul de corecte, în acest caz este departe de adevăr.

Până la urmă are mai puţină importanţă dacă o fotografie poate să fie sau nu considerată obiect de artă (statut ce oricum glisează în timp) cât dacă arta pe care o implică este de bună calitate sau nu. În cazul în care vorbim despre arta contemporană, cine poate să spună dacă o lucrare de artă este bună sau nu? În special în condiţiile în care, în cazul artei contemporane, nu există încă distanţă în timp faţă de momentul în care opera a apărut, distanţă ce de obicei drenează elementele conjuncturale lăsând să treacă doar lucrurile esenţiale şi care rezistă dincolo de mode.

Ceva oarecum similar cu ce scriam mai sus referitor la transferul de credibilitate de la agenţiile de presă spre imaginile transmise de acele agenţii se întâmplă (sau ar trebui să se întâmple) şi în cazul relaţiei fotografiei cu arta. Cu cât termenul este mai ambiguu şi deci mai greu de folosit, cu atât instituţiile (muzee, centre de artă, bienale internaţionale, instituţii de învăţământ artistic etc.) şi persoanele (critici, teoreticieni, curatori, profesori) care prezintă, difuzează şi până la urmă garantează calitatea operei de artă trebuie să fie mai credibile.

Ce se întâmplă însă dacă acestea nu sunt tot timpul aşa?

E relativ uşor să înveţi pe cineva diferenţa dintre valoare artistică şi kitsch în arta contemporană (pentru că pot fi comparate şi analizate prospeţimea sau uzura unor concepte şi formule vizuale ale unor opere cu ale altora) însă este mai complicat de detectat sau explicat non-valoarea ori impostura în creaţia artistică contemporană, mai ales în cazul în care astfel de producţii artistice au reuşit să treacă prin filtrele create de „gardienii” domeniului menţionaţi mai sus şi să pătrundă în anumite instituţii şi manifestări de un anumit prestigiu.

Cum se mai învaţă fotografia în şcolile de artă azi? Care sunt provocările cu care se confruntă învăţământul artistic în cazul fotografiei?

Aş distinge, fără să detaliez prea mult, câteva probleme:

1 – Revoluţia digitală. Unii ar putea să creadă că, în domeniul fotografiei aceasta aproape că s-a încheiat din moment ce toată lumea foloseşte aparate de fotografiat digitale. Şi totuşi, înţelegerea acestui mediu este, pentru mulţi, foarte la început. Să faci printuri pe hârtie din documente digitale (chiar dacă le aranjezi puţin în Photoshop) e ca şi cum ai folosi un PC doar ca maşină de scris. Sigur că se poate lucrul acesta, însă tehnologia permite mult mai mult. La fel cum Internetul „dă suflet” unui computer sau unui telefon mobil (vorba unei reclame), la fel interactivitatea specifică Internetului poate transforma o fotografie (fie că acesta se află într-un album de familie, într-o publicaţie tipărită sau pe pereţii unei galerii de artă) dintr-un punct terminus, într-o poartă deschisă spre discuţii şi interpretări de tip wiki. Cu siguranţă că suportul specific pentru fotografia digitală nu este hârtia ci ecranul.

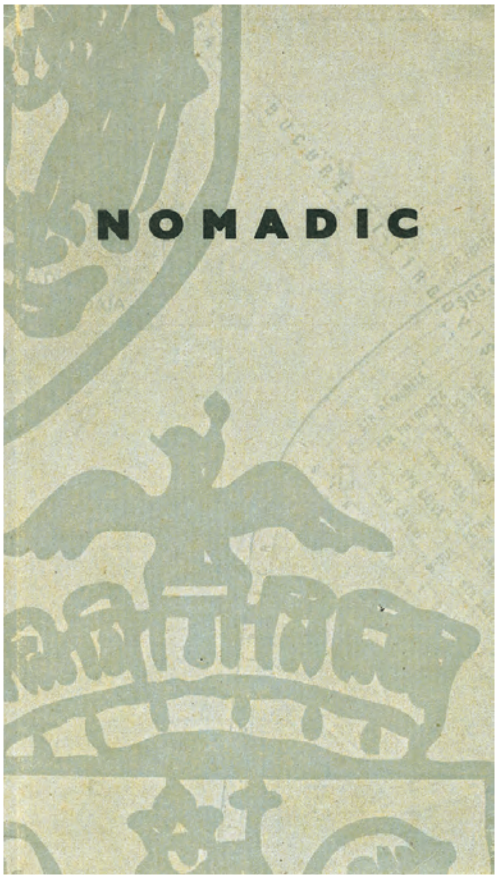
Pe de altă parte, tot mai mulţi studenţi din şcolile de artă sunt interesaţi din nou de fotografia pe film şi chiar de procedee fotografice folosite în secolul al XIX-lea. E o nişă „cool” care, deşi merge contra curentului, cred că trebuie luată în considerare.

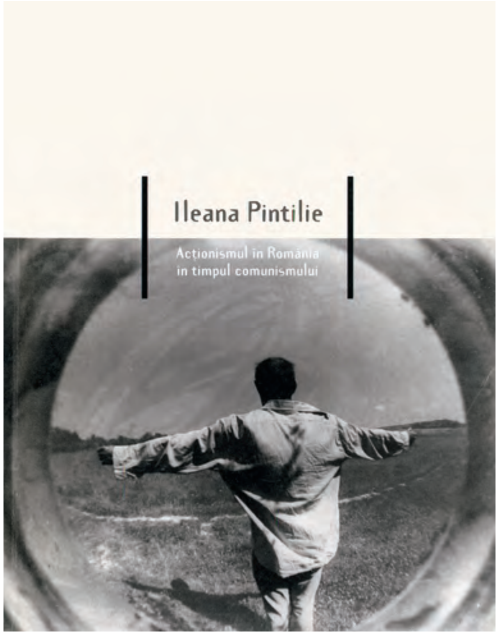
2 – Graniţa tot mai difuză dintre imaginea statică şi cea dinamică.

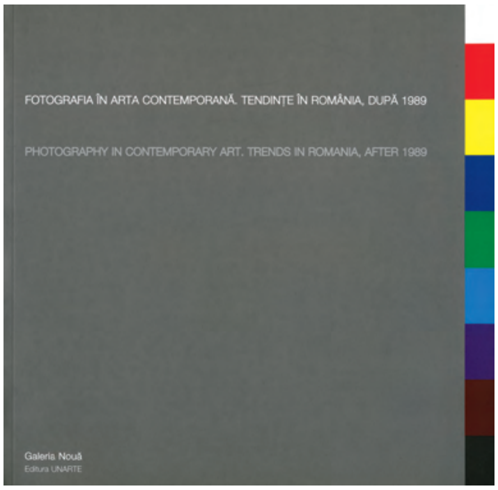
E oarecum nefiresc că în această epocă de fuziune a tehnicilor artistice în general şi a fuziunii foto-video în particular (în care aparatele însele devin un fel de hibrizi ce filmează şi fotografiază aproape la fel de bine) să li se mai impună studenţilor să se specializeze în fotografie sau video. Totuşi sunt anumite reguli specifice fiecărui domeniu în parte ce tre-

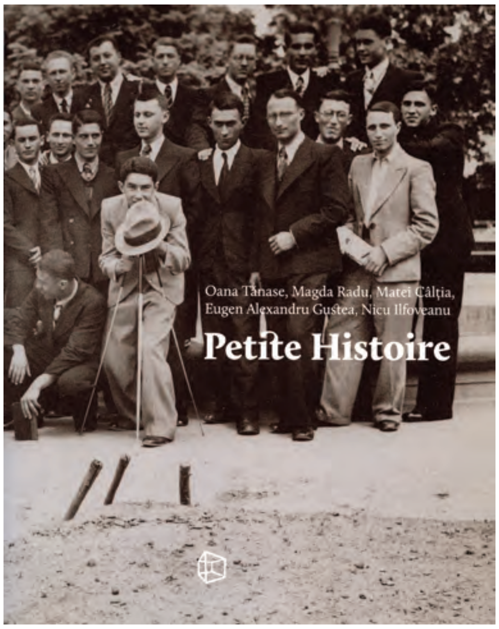
deasupra:
Catalog expoziţie „Fotografii făcute de artiştii plastici”, Casa Schiller, 1978

dedesubt:
Catalogul românesc la Bienala de la Sao Paolo, 1994









deasupra:
Coperți cărți de fotografie

buie învățate ca atare. În final, absolvenții ar trebui să fie la fel de familiari atât cu fotografia, cât și cu imaginea în mișcare. Nu mai este pentru nimeni o noutate că *momentul decisiv* (așa cum mai mult îl teoretiza decât îl practica Henri Cartier-Bresson) s-a mutat de la actul fotografierii spre cel al selectării și editării imaginii.

3 – Criza indexului. Orientarea într-o lume tot mai virtuală.

Chiar dacă aproape toată lumea se uită (cu sau fără voie, într-o mai mare sau mai mică măsură) la reclame, probabil că nimeni, în ziua de azi – nici măcar copiii –, nu crede tot ce vede în imaginile acelor reclame. Reclamele constituie un gen aparte al vizualului, o combinație de informație cu mari doze de persuasiune, ficțiune, uneori umor etc.

Ce se va întâmpla când vom privi toate imaginile cu aceeași doză de relaxare, amuzament ori suspiciune? Când vom percepe realitatea ca pe o semi-ficțiune? Nu sunt amator de *science-fiction,* însă cred că ce se întâmplă de câteva decenii cu imaginea vizuală (datorită tehnologiei digitale) este doar un preludiu la ce se va întâmpla când ingineria genetică va fi la fel de accesibilă ca fotografia și realizările de acest fel vor apărea la tot pasul. Ce vom face când nu vom mai fi siguri dacă interlocutorul din fața noastră este un personaj biologic sau un cyborg? De altfel, astfel de dileme, combinate cu altele legate de identitatea interlocutorului (sex, vârstă, localizarea geografică etc.) sunt comune în comunicarea și în anumite tipuri de relații ce se consumă pe internet.

În prezent, este clar că pentru cei mai mulți creatori de imagini, incluzând aici studenții, ceea ce produce aparatul de fotografiat este doar un punct de pornire (pentru viitoare prelucrări și interpretări) și nici pe departe unul final.

4 – Presiunea tot mai mare pe care piața o face asupra creației artistice.

Domeniul artistic s-a profesionalizat în ultimele două decenii în așa măsură încât este tot mai greu să reziști ca artist independent. Participarea (cu succes) pe scena artistică contemporană nu implică doar producerea de obiecte artistice și expunerea lor, ci un mecanism tot mai sofisticat de promovare pe canale și în moduri tot mai divesificate ale artiștilor și creațiilor lor. Arta contemporană funcționează din ce în ce mai mult ca *show-biz*-ul sau ca sportul profesionist.

Impresarul pentru actor, muzician sau fotbalist, editura pentru scriitor, galeria sau agentul pentru artist sunt elemente fără de care aceștia nu pot să funcționeze în lumea de astăzi la parametri maximi, fiindu-le tot mai greu să facă față concurenței și standardelor din ce în ce mai ridicate.

Una dintre consecințele acestei presiuni venite dinspre piață, dar și din faptul că nu există în România o reală piață de artă, este confuzia care apare tot mai frecvent în rândul studenților dar și în media, între succes (mai ales succesul comercial) și valoare. O altă consecință este dată de o combinație între lipsa pieței, invocată anterior, cu dificultatea reală de a găsi de lucru în domenii în care să fie necesară expertiza artistică dobândită în perioada studiilor. Din această cauză se naște treptat senzația că școala este un „joc secund", ce nu va produce în viitor modificări existențiale majore pentru actualii studenți.

Acestea sunt doar câteva probleme oarecum specifice cu care se confruntă atât studenții cât și cei care predau fotografia în cadrul învățământului artistic. Ar mai fi multe altele de ordin mai general: criza modelelor pentru tinerii de astăzi, nesiguranța și lipsa de speranță generate de repetatele fluctuații economice, dificultatea tot mai mare (pentru nativii digitali) de a înțelege și de a negocia cu lumea reală, radical diferită de cea virtuală, de care în mod paradoxal (sau nu) sunt mai apropiați etc.

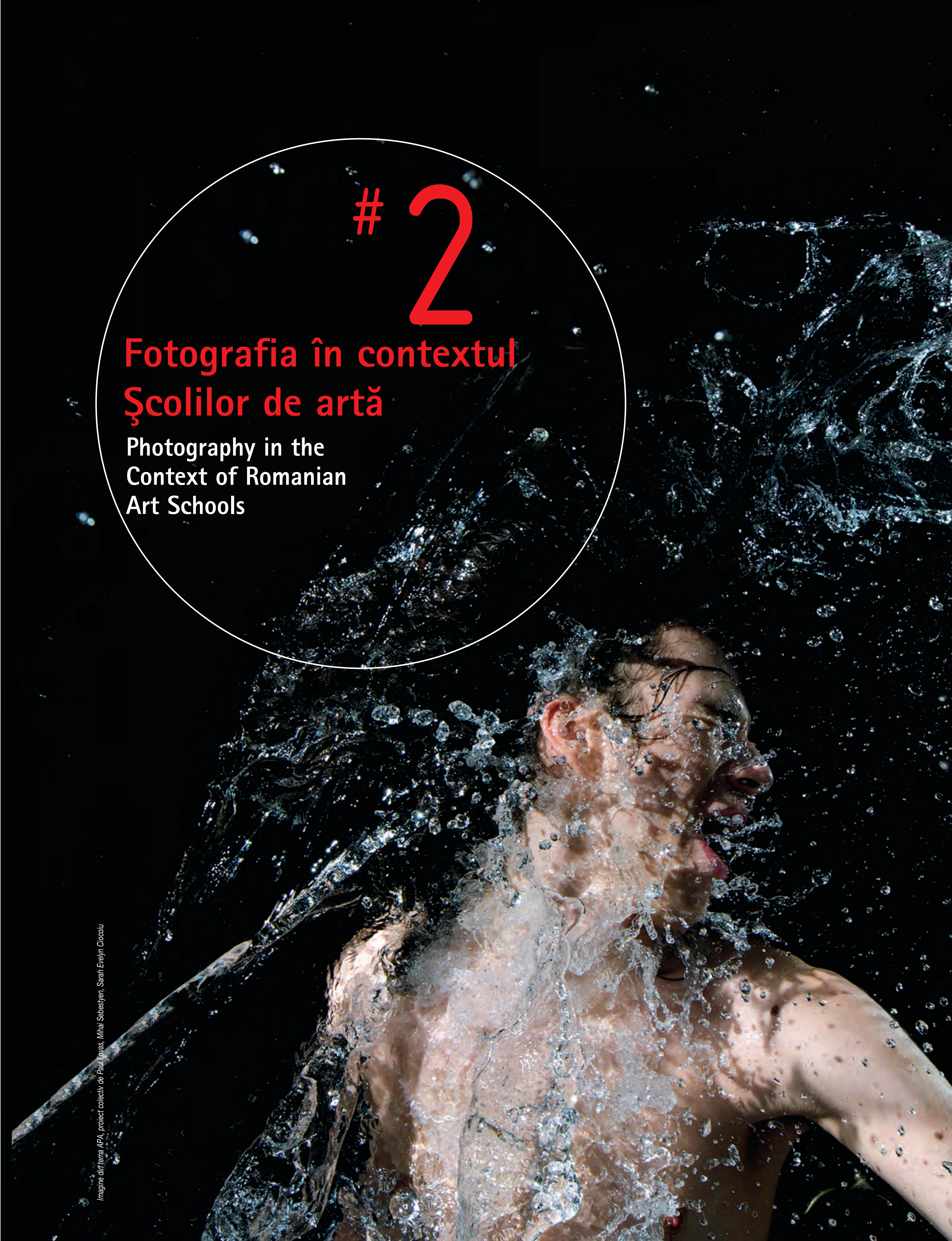
Cu câteva luni în urmă am fost solicitat de o publicație academică din Italia să răspund la un chestionar legat de predarea fotografiei în contextul învățământului artistic. Una dintre întrebări suna cam așa: ce sfat i-ați da unui tânăr absolvent al unei școli de artă?

Răspunsul meu, cu care voi încheia acest editorial ar fi cam acesta:

I-aș ura mult noroc și să nu își piardă speranța, pentru că talentul, inteligența, educația temeinică, munca intensă, spiritul de comunicare și ușurința de a face contacte sunt elemente necesare și importante însă nu suficiente pentru a reuși pe scenă artistică contemporană.

Iar dacă va avea succes, să îl chestioneze periodic și să nu uite că acesta nu este întotdeauna similar cu valoarea.

Notă:
[1] Un exemplu ar fi canalul New Media Animation www.nma.tv ce datorită succesului începe să se extindă din Honk-Kong și Taiwan spre Statele Unite și restul lumii.



#2

Fotografia în contextul Şcolilor de artă

Photography in the Context of Romanian Art Schools

Imagine din tema APA, proiect colectiv de Paul Lovas, Mihai Sebestyen, Sarah Evelyn Ciocoiu

Universitatea Naţională de Arte Bucureşti

Departamentul FVPCI

text de **IOSIF KIRÁLY, DANIEL CONSTANTINESCU, ALEXANDRA CROITORU, NICU ILFOVEANU**

Departamentul FVPCI – Foto-Video şi Procesarea Computerizată a Imaginii a fost înfiinţat în cadrul Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti în 1995. După o evoluţie constantă, el a ajuns ca în ultimii ani să fie una dintre secţiile cele mai căutate ale UNAB, candidatura variind (pentru anul 1 Licenţă, locurile fără taxă) între 3-4 persoane pe loc. Este de asemenea constant ales, ca departament de bază, de studenţii care sosesc în România prin Erasmus sau alte programe de burse. FVPCI are profil interdisciplinar şi multimedia, cu ofertă variată de cursuri care explorează o bună parte din faţetele artei contemporane. În afara practicii de specialitate (atelier) de fotografie şi video, unde temele de semestru sunt alternate şi îmbogăţite de workshopuri diverse şi prezentări teoretice, în cei trei ani de Licenţă mai sunt incluse cursuri precum: istoria fotografiei, tehnici de reprezentare în desen, cursuri de comunicare şi management artistic, istoria cinematografiei, artele vizuale în context mediatic, cursuri de aprofundare a artei video contemporane etc.

Dacă am încerca să facem un profil al studenţilor FVPCI, ei ar putea fi descrişi ca: implicaţi social, atenţi la contextul larg al artei contemporane, independenţi şi conştienţi de drepturile lor, adaptabili la cerinţe pluridisciplinare. Mulţi dintre ei sunt interesaţi încă din anul 1 să expună, să se implice în proiecte extra-curriculare şi workshopuri. În cursul celor trei ani de licenţă, studenţii lucrează în paralel proiecte de fotografie, video, ori, după caz şi în funcţie de propriile lor preocupări şi necesităţi artistice, instalaţie, performance, experimente diverse.
Masteratul în cadrul FVPCI este coordonat de Roxana Trestioreanu (şefa departamentului), Iosif Király, Copel Moscu şi Alexandru Patatics, fiind unul de tip *project-based* şi caracterizat prin diversitate la nivelul temelor şi profilurilor profesionale ale studenţilor: de la licenţiaţi în sociologie/antropologie, comunicare ori geografie, la absolvenţi de Sculptură ori alte secţii UNAB şi bineînţeles, absolvenţi de Foto-Video din Bucureşti, Cluj etc. În paralel cu dezvoltarea proiectului masteral, departamentul propune un ansamblu de cursuri teoretice care să contribuie la aprofundarea cunoştinţelor de artă contemporană, noile media, internet-based art etc. Unul din aceste cursuri obligatorii pentru FVPCI, *Imaginea Vizuală în Epoca Postfotografică* (profesor Iosif Király), este oferit şi studenţilor celorlalte secţii UNAB, ca opţional, şi acoperă poliperspectivic rolul fotografiei în contextul larg al artei contemporane. Proiectele masterale se încheie cu o disertaţie care poate să fie orientată spre teorie (amintim, din anii trecuţi, lucrări precum *Jurnalul unei ambiguităţi*, în care Mariana Bădescu punea problema atitudinii faţă de moarte în arta şi societatea contemporană, ori *Vizualul digomului – studiu privind digitalizarea umanului şi umanizarea virtualului* – în care Daniel Djamo scrie despre cultura imediată, caracteristică net-generation) sau spre proiect artistic (vezi proiecte de fotografie precum *Home Palace* – Larisa Sitar, *Ierarhia poliţiei române* – Bogdan Gîrbovan ori instalaţia *Ich Bin die Welt* – de Lea Rasovszky etc.)
Din ce în ce mai mult FVPCI este interesat de: formarea unor colaborări interdisciplinare, prin workshopuri sau, în viitor, chiar module de curs (direcţionate către studiul oraşului, antropologie vizuală, acţiune şi implicare socială, aprofundare a studiului imaginii în context virtual ori post-fotografic), precum şi de natura relaţiilor imaginii foto şi video, ca obiecte vizuale, cu tot ceea ce le înconjoară. Diversitatea workshopurilor şi invitaţilor se dovedeşte la o simplă scanare a ultimei luni de şcoală, în care studenţii au putut participa la un workshop tehnic de filmare cu camera Phantom, au luat un prim contact cu obser-

deasupra: (de sus în jos)
Sebastian Apostol – tema APA

stânga jos:
Ciprian Dinu – tema APA

pagina alăturată:
Anastasia Jurescu – tema APA

deasupra, de sus în jos:
1. Marian Dumitru – Portret de Familie, 2012
2, 3. Paul Lovas, Mihai Sebestyen, Sarah Evelyn Ciocoiu – fotografii din tema APA

varea spațiului public prin mișcare și performance (în cadrul unui workshop cu o doctorandă preocupată de aceste forme de intervenție, Beatrice Jarvis), au luat parte la workshopul și întâlnirile de pe parcursul expoziției *Second Life în Comunism*, un proiect pilot ce a avut ca punct de pornire fotografiile din arhiva fostei Securități, realizat în parteneriat de UNAB (departamentul Foto-Video), MNAC și CNSAS, ori au asistat la prezentări făcute de curatorul general al festivalului internațional PHotoEspana, Gerardo Mosquera (despre festival și scena internațională a fotografiei contemporane), de galeristul Marian Ivan (despre galeriile private de artă contemporană din România, rolul târgurilor internaționale de artă și relația artist-galerist), de artistul ceh David Mozny (despre propriile proiecte, inclusiv *Rahova*, filmul produs la București) etc.
În ceea ce privește explorarea fotografiei, în fiecare an studenții au parte de un nou profesor coordonator – Daniel Constantinescu și Bogdan Bordeianu (anul 1), Alexandra Croitoru (anul 2) și Nicu Ilfoveanu (anul 3) – fiecare din aceștia oferindu-le o nouă perspectivă de abordare a proiectelor de semestru.
Vom descrie în continuare, pe scurt, prin câteva exemple și multe lucrări de atelier ale studenților, gândirea pedagogică a primilor trei ani petrecuți la Foto-Video.

Astfel, temele alese pentru **anul 1 de studii** trebuie să deschidă posibilitatea a trei tipuri de discurs: plastic, tehnic și conceptual.
Desigur, acestea trebuie să se încadreze în câteva formule clasice, care însă sunt administrate cu variații uneori destul de largi. În acești termeni, în general semestrul I este rezervat pentru studiul naturii moarte și a peisajului, iar semestrul al doilea este dedicat studiului portretului și corpului uman. O temă ca natura moartă, spre exemplu, prilejuiește exercițiul de a construi compoziții plastice și de a înțelege modul în care se poate trata interacțiunea luminii cu diverse tipuri de suprafețe, în timp ce peisajul, fie el arhitectural, urban sau natural, îi face pe studenți să descopere natura procesului de producere a imaginilor prin fotografie bazat mai mult pe selecție decât pe sinteză.
Întâlnirile cu studenții alternează prezentările teoretice legate de teme, mini-workshopurile tehnice și discuțiile pe marginea imaginilor furnizate de studenți ca răspuns la teme.
În anul universitar 2011-2012, temele semestrului 1 au fost: *Jurnal fotografic* și *APA*.
Jurnalul fotografic este deja o temă standard pentru anul 1: pe de o parte se transformă în exercițiu observațional producând dacă nu imagini de valoare

deasupra:
Mircea Gheorghe – Proiect de fotografie înscenată

alăturat
Mihaela Nazarie, Emil Avasilichioaiei, Dora Hrund Gisladottir – Proiect de fotografie înscenată

deasupra:
Perete de lucru din atelierul Foto unde cercetarea legată de proiectele documentare este aranjată în forma unei hărţi mentale şi updatată săptămânal – anul 2

alăturat
Petru Anton – Proiect de fotografie înscenată

alăturat:
Larisa David – detaliu, pagini din Ultimul Portofoliu

dedesubt:
Lucian Bran – detaliu, pentru tema „Vederi Plictisitoare"

măcar un carnet de schițe și obișnuința de a lucra cu un astfel de mijloc (care poate constitui o bază de date importantă pentru un artist), iar pe de altă parte permite exersarea principiilor tehnice de fotografiere în lumina existentă.
Tema principală a semestrului însă a fost *APA* și are ca punct de pornire discuțiile actuale din mediile ecologiste care au ca subiect apa, textul *Apa și visele* al lui Gaston Bachelard și experimentele cu apa ale artistului japonez Maruyama Shinichi. Înainte de a începe lucrul, subiectul a fost privit și cercetat din diverse unghiuri: am început cu discuția asupra textului lui Bachelard; în paralel, au fost organizate câteva ateliere de fotografiere a corpurilor transparente și a oglinzilor; apoi au urmat o serie de invitați: conf. dr. Doina Ișfănoni a vorbit despre semnificația apei în cultura populară; inginerul Mugur Dumitrache, expert în probleme legate de apă de la Mercy Corps, a povestit despre problemele din zonele de pe glob lipsite de acest lichid vital; Diana Dragomir, reprezentant al Luerzer's Archive în Romania, a prezentat un calup uriaș de clipuri publicitare relevante subiectului. În urma tuturor acestor întâlniri și a discuțiilor de atelier, soluțiile studenților au fost extrem de variate, între metaforic și social, între transpunere estetică și discurs documentar. Expoziția de final de semestru a reliefat această bogăție de soluții.
Principalele obiective urmărite în abordarea fotografiei în anul 1 sunt legate, pe de o parte, de actualizarea discursului plastic și tehnic – sau inițierea pentru unii dintre studenți – și, pe de altă parte, de identificarea și oferirea unor căi de rezolvare a intențiilor artistice.

După ce în anul 1 studenții sunt familiarizați cu noțiuni de compoziție și diverse soluții tehnice ori incipiente soluții artistice, în **anul 2** cursul are o mai accentuată componentă conceptuală. Temele de semestru sunt însoțite de lecturi și discuții, iar studenții sunt încurajați să identifice subiecte și abordări contemporane, să-și prezinte propunerile de proiecte în scris și să-și aleagă mijloacele cele mai potrivite pentru a transpune în vizual ideea de la care au pornit. Ca un exemplu, în semestrul al doilea din anul universitar 2010-2011 au fost propuse două teme care discutau binomul realitate – ficțiune. Pentru proiectul documentar, studentii au lucrat în grupuri de câte 4-5, și-au ales un subiect de interes pentru ei și în fiecare săptămână prezentau noi materiale relevante, identificate în cursul cercetării, care erau aranjate sub forma unor hărți mentale. Aceste hărți creșteau organic pe pereții studioului foto, iar la sfârșitul semestrului au fost la rândul lor documentate fotografic și expuse la Galeria Posibilă în expoziția „Atelier #0".
În aceeași expoziție erau prezentate și rezultatele atelierului de serigrafie susținut de Asociația Jumătatea Plină, în cadrul căruia studenții au lucrat „creativ" cu materialele strânse în timpul semestrului, transpunându-le în compoziții de sine stătătoare.
Miza acestui proiect a fost urmărirea unui subiect pe termen mai lung, identificarea metodelor prin care un proces de documentare poate deveni o lucrare artistică dar și experimentarea cu granițele fotografiei ca mediu.
În paralel și în contrast cu proiectul documentar, s-a discutat legătura fotografiei cu ficțiunea și limitele fotografiei înscenate. Studenții au identificat subiecte-ficțiuni pe care le-au produs individual de-a lungul semestrului în cadrul studioului foto și/sau cu ajutorul tehnologiei digitale. Pe lângă dezvoltarea gândirii critice și a capacității de a formula idei, de a le pune în practică prin exersarea cunoștințelor tehnice, aceste teme au fost și un pretext pentru a scana și discuta universul imaginar al unei generații care deja trăiește mai mult virtual, pentru a chestiona această distanță.

Anul 3, ultimul înainte de licență, este pentru studenți, din multe puncte de vedere, un an al

dedesubt:
Andrei Mateescu – Fără titlu 2, din seria Hyper, 90x135 cm 2012, lucrare master

pagina alăturată:
Nicoleta Moise, Chemical C, lucrare licență

reflecțiilor: la parcursul lor de până acum, la propriul proiect de licență, la ce va urma după aceea.
Generic, există două feluri de așteptări/întrebări ale studenților:
– cel din primul an de studiu: așteptarea a ceea ce înseamnă „fotografie artistică"
– în ultimul an de studiu: nedumerirea a ceea ce se va întâmpla cu „viața lor artistică" după absolvirea școlii.
În acest cadru tensionat, temele anului 3 sunt de natură să le șocheze așteptările ori nehotărârile. Iată două exemple de teme, racordate la momentele extreme ale studiului artistic:
Primul exemplu de temă, legat de începerea școlii, moment în care studenții caută/tind să obțină imagini spectaculoase, s-a numit Vederi plictisitoare. Titlul e luat după colecția *Boring Postcards*, a lui Martin Parr, cerința a fost de a păstra forma – cartea poștală – și de a-și apropria un soi de atitudine nulă, o privire neutră aplicată realității. Predarea temelor se făcea prin poștă – astfel imaginile erau automat imprimate – cu expeditor necunoscut, iar ele erau dezvăluite în dimineața cursului în mod democratic, adică en-gros, iar fiecare imagine în parte era comentată de parcă nu ar fi aparținut vreunuia din cei prezenți. Astfel, întâlnirile deveneau un spectacol, aprecierile erau sincere, iar autorii fotografiilor prindeau poftă de lucru și încredere. Vederea devenea sclipitoare.
Al doilea exemplu, din ultimul an de studenție, se numește Ultimul portofoliu. Ideea a venit de la cartea *Farewell Photography*, în care Daido Moriyama a vrut să o termine cu fotografia, la vremea lui, prin anii '70. Cerința a fost ca studenții să-și facă un portofoliu de imagini, ultimul (pentru unii era și primul), cu gândul că după asta n-or sa mai fotografieze vreodată. Rezultatul a fost o lipsă de inhibiție și o eliberare de impuneri tematice de care studenții nu se bănuiau în stare. Imaginile astfel obținute desfăceau acumularea din cursurile anterioare într-o multitudine de posibilități. Prin urmare, studenții își deschideau calea către o viață artistică independentă și îndeajuns de personală. Ultimatumul devenea un nou început.
Rezumând, între un început de drum, în care și plictisul capătă sens și finalul studiilor, în care ceea ce urmează e orice altceva în afară de temere, anul 3 caută, pedagogic vorbind, calea benefică într-o educație artistică de tip concentrat.

Cine va avea curiozitatea să privească mai atent scena artei contemporane românești din ultimul deceniu va descoperi că un număr mare din cei mai activi tineri artiști care o populează sunt fie absolvenți FVPCI fie au trecut sub o formă sau alta prin acest departament sau prin cursurile pe care el le oferă.

Şcoala de fotografie de la Iaşi

text de **MATEI BEJENARU, LAVINIA GERMAN, CĂTĂLIN GHEORGHE, BOGDAN TEODORESCU**

Începând cu anul 2007, fotografia şi arta video se studiază la Iaşi în cadrul unei direcţii de studiu specifice din cadrul Universităţii de Arte „George Enescu". Dificultăţile inerente oricărui început au fost surmontate prin energia şi implicarea profesorilor, la rândul lor artişti vizuali ce folosesc fotografia sau video-ul în proiectele lor. Odată cu primele generaţii de absolvenţi, am putut să avem şi o privire retrospectivă şi să selectăm teme şi proiecte artistice relevante.

Contextul teoretic

Multe dintre cărţile de fotografie care circulă în şcolile de arte vizuale ar putea funcţiona ca manuale tematice de inspiraţie şi cunoaştere pentru lucrul în studio sau pe teren al studenţilor. Deşi diferit structurate, în funcţie de conceptul auctorial sau editorial propus, instrumentalizarea acestor cărţi în raport cu experienţa profesională a tutorilor angajaţi în actele de cercetare-predare-îndrumare creează un spaţiu deschis de reflecţie şi acţiune în care se pot simula constructiv exerciţii de sensibilizare, conceptualizare şi executare practică la interferenţa seturilor de percepţii, credinţe, convingeri, valori, atitudini şi poziţionări ale studenţilor şi profesorilor angajaţi în gândirea şi producerea proiectelor fotografice.

Stabilirea unor direcţii necesare de studiu presupune şi un efort de selecţie şi proiecţie tematică mai curând în rezonanţă cu asumarea navigării într-un flux de cunoaştere exploratorie decât pe baza manipulării unor corpuri solidificate de cunoştinţe într-un depozit securizat de norme academice scientificizate. Decizia pedagogică ţine de o viziune (construită între contexte), o cunoaştere (echilibrată empiric şi raţional), un vocabular (articulat discursiv şi vizual) şi un imaginar (liber, dar critic) în funcţie de care se configurează condiţiile (nu principiile) cercetării, referinţele (nu standardele) organizării, semiotica (nu gramatica) limbajului şi criticalitatea (nu esteticizarea) creativităţii. Travaliul pragmatic, descoperirea dezinteresată şi invenţia stilistică contribuie la valorizarea importanţei psihologice, sociale şi politice a unei şcoli de artă fotografică.

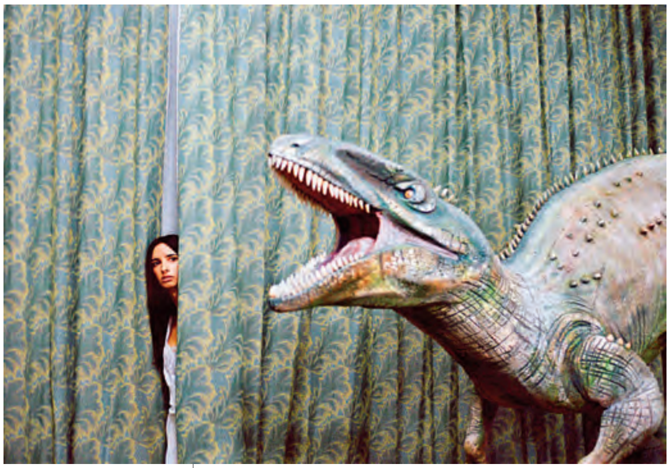
Strategiile de indicare (mai curând descriptiv-evaluativă, decât normativ-prescriptivă) a unor direcţii de studiu (fotografia artistică şi fotografia aplicată) nu presupun constituirea unei cunoaşteri exhaustive, enciclopedice şi taxonomice, ci crearea unei experienţe afective, cognitive şi motivaţionale care să faciliteze configurarea unor sensibilităţi, să formeze viziuni de interpretare şi participare în construcţia realităţilor comune şi să dezvolte abilităţi practice de răspuns critic şi creativ la problemele vieţii ca atare.

Operaţionalizarea situărilor (şi nu prepararea reţetelor) în analiza cunoaşterii fotografice (atât prin utilizarea instrumentarului teoriei critice, cât şi prin invocarea imaginaţiei poetice) şi în producţia de fotografie (în funcţie de cartografierea tutorială a unor arii tematice) a creat condiţiile constituirii unei şcoli de gândire şi de acţiune cu un interes specific pentru fotografia documentară şi de critică socială, pentru fotografia performativă şi de punere în scenă şi pentru fotografia vieţii cotidiene, a poeticii existenţialiste şi situaţioniste, la care se adaugă aplicaţiile educaţionale în genurile fotografiei tipologice, de produs, de modă, de arhitectură şi de jurnalism.

deasupra:
Ioana Cazan-Tufescu, Autoportret, 2011, print foto, 80/120 cm

dedesubt:
Andreea Dănilă, Jurnal ascuns, 2011, print foto, 60/90 cm, serie

pagina alăturată:
Teodora Rogoz, Object link, serie 16 imagini, 7/7 cm, fotografie digitală, 2011



deasupra:
1. Daniela Pălimariu
2. Bianca Basan, Telling a story, 2012, film

pagina alăturată:
1. Ciprian Niculescu, iPriest, 2012
2. Cosmin Răcianu, Untitled, serie, 2009

Fotografia critică

Fotografia documentară a fost inclusă în cadrul mediilor artistice contemporane în anii '90, când fotografiile lui Gabriele Basilico, David Goldblatt ori Allan Sekula au retrezit interesul pentru producția artistică ce pornește de la situații concrete de viață. Practicile artistice bazate pe interacțiunea artiștilor cu realitatea socială în permanentă schimbare erau diferite de cele din deceniul 8, când criza realului a făcut ca experiența vizuală să sucombe spectacolului, adică a universului comercial al aparențelor și al artificialului, atenția îndreptându-se mai ales către complexitatea reprezentării, spre hartă și nu spre teritoriu. Noile tehnologii de producere a imaginilor color și interesul muzeelor cu simeze imense au făcut ca începând cu anii '90 fotografiile artistice, inclusiv cele documentare, să aspire la statutul de tablouri care, pe lângă informația obiectivă, au certe calități plastice.
Temele fotografice documentare sau de critică socială adresate studenților au presupus observația, notația, respectiv angajarea în spațiul public. Documentarea semioticii spațiului public, a arhetipurilor publicitare urbane, a elementelor subculturilor urbane, a noilor forme de kitsch asociate consumismului sunt câteva direcții prin care studenții au dezvoltat o lectură critică a realității sociale. Au fost și cazuri în care studenții au realizat cercetări de substanță asupra unor fenomene specifice condiției postcomuniste. În proiectul său intitulat *Azomureș*, Răzvan Ghindăuanu a urmărit două idei: dezindustrializarea rapidă a economiei românești după căderea comunismului, respectiv o analiză a platformelor de producție a imaginilor fotografice, în perioada în care imaginea digitală a înlocuit în mare măsură pe cea analogică, argentică. Proiectul său de arheologie industrială are o valoare recuperatorie, de memorare a ceea ce odată a fost singura întreprindere din România care producea materiale fotosensibile. În reportajele sale fotografice din lumea rurală, Relu Tabără documentează, cu obiectivitate și cu o atenție acordată detaliilor semnificative, condiția tristă a satului românesc, în care kitsch-ul oriental și consumist coabitează cu elemente tradiționale istorice. Proiectele sale sunt importante pentru că aduc în prim-plan România rurală, contradictorie, arhaică, schematic reprezentată și ignorată de elitele urbane.

Fotografia performativă

Fotografia performativă include o varietate de forme vizuale și conceptuale care dictează o stuctură dihotomică specifică acestui gen. Privind însă tehnic, locul comun, ca punct de plecare, îl constituie camera fotografică, adică elementul central în jurul căruia se desfășoară acțiunile dirijate de artist, fie el, pe rând ori concomitent, regizor, operator, scenograf sau actant. Necesitățile care impun narativitatea într-o imagine statică, pe de-o parte, sau aspectele introspecțiilor în zona corporalității, pe de altă parte, conduc la asumarea unor serii de strategii și tactici, atitudini și poziții în practica artistică fotografică. Acestea pot fi interpretate printr-o suită de tematici instrumentate în direcția stimulării creativității atât din perspectiva formală a construcției plastice a imaginii, cât și din perspectiva ideatică.
Tema corpului uman, care vizează semnalarea identității și alterității, este abordată de Daniel Ciobanu printr-o formulă agresiv ironică. Imaginea tânărului dezbrăcat cu figura acoperită de capul unui porc mizează vizual pe atitudinea personajului metamorfozat și pe o egalizare optică a texturilor, a dermelor. Această punere în scenă simplă este susținută de un concept complex bazat pe un raport de inversiune biunivocă între uman și animal. Urmărind o tendință des întâlnită, prin care se atribuie animalelor pattern-uri ale expresiilor și gesturilor umane, autorul pune în discuție, în același timp, convenția prin care omului i se atribuie numele unui anumit animal.
Abordările parodice, ironice, burlești în fotografie apelează frecvent la practica artistică a aproprierii unor elemente ale culturii de masă reinterpretându-le, reevaluându-le sau deturnându-le sensul. Lucrarea *iPriest* a lui Ciprian Niculescu face o trimitere la genul de reclamă pentru *iPod*. Având ca subiect central portretizarea celebrului personaj de cinematografie Darth Vader, profilat pe fundalul interiorului unei biserici ortodoxe, asociat cu interiorul unei nave spațiale, imaginea atacă deopotrivă aspectele comerciale și cele de exercitare a puterii în cadrul instituțiilor religioase. Din aceeași perspectivă a aproprierii, Mihai Nistor propune o secvență dintr-o poveste cu un posibil final tragic, ce urmărește un discurs critic la adresa contextului sociopolitic autohton.
Tema cuplului, cu aspectele relaționării, complementarității, contradicției, mimetismului, este tratată în viziunea Andreei Dănilă din perspectiva implicării factorului anduranței. Zilnic, pe parcursul a șase luni, autoarea se situează în spațiul în care coabitează un cuplu, cu acordul acestuia, consemnând prin imagini momentele reale, fruste și chiar intime ce compun viața unei relații interumane. La rândul ei, Ioana Cazan-Tufescu realizează un dublu autoportret fotografiindu-și, însă, prietenul. Lucrarea respiră o pregnantă sensibilitate și accesează conceptual simbolurile vechi ale oglinzii și ferestrei.
Fotografia tablou („tableau vivant") preia un format apărut încă din anii pionieratului fotografiei, atunci când influența picturii asupra noului mediu era dată prin genurile ei specifice. Reinventat astăzi, acest mod de lucru perfor-

Jammin'
-Weed Shop
New product

deasupra:
1. Răzvan Ghindăuanu, Azomureş, 2011, proces analog, film, hârtie, soluţii de developare AZO expirate
2. Cosmin Grădinariu, Shifting space, serie de 5 imagini, fotografie analog, bw 35mm, 2011-2012

dedesubt:
Mihai Nistor, Persistenţa memoriei, print analogic, 2011

pagina alăturată:
1. Alexandru Gheorghiţă - Untitled #1, 2009, proiect în lucru (105 x 157,5 cm). Courtesy the artist. © 2011 Alex Gheorghiţă
2. Octavian Tudose, serie de 9 imagini, 2012

mativ pare construit pe baza unei imagerii care trimite mai degrabă la naraţiunile cinematografice. Fotografiile regizate de Alexandru Gheorghiţă, având scenografii diverse şi elaborate, „îngheaţă” acţiuni în care personajele, prin atitudinile lor, deconstruiesc un original deja pierdut. Lectura imaginii se transformă într-un proces creativ, mai curând decât reflectă un exerciţiu de recuperare a semnificaţiilor iniţiale.

Fotografia cotidiană

O temă recurentă în fotografia contemporană a ultimilor ani este reprezentarea în imagini a vieţii de zi cu zi, a poeticii existenţialiste şi situaţioniste, un pretext pentru student să îşi îmbogăţească lexiconul artistic prin căutarea, cercetarea şi vizualizarea obiectelor şi întâmplărilor cotidiene aflate la periferia ariei vizibile şi cognitive. Un astfel de studiu fotografic determină interacţiunea constantă cu subiecte specific contemporane, mediind în acest mod transferul formativ către o edificare a viziunii personale prin angajarea interpretării conotative a actualităţii.
Seria de imagini realizate de Teodora Rogoz, portretizând obiecte găsite în locuri publice (aşa-numitele *found objects*), dar şi obiecte domestice, din bucătărie, presupune o reinventare discursivă a naturii statice tradiţionale, observată în coincidenţele mundane ce rezultă din ritmul vieţii de zi cu zi (naturi statice extrase din spaţiul zilnic comun/banal). Subiectul acestor imagini este alterat conceptual prin formula de reprezentare aleasă (de relaţionarea obiectelor din cadru, de forma lor, de lumina folosită, de cromatică), depăşindu-şi funcţia cotidiană şi accelerând simbolismul vizual al unor situaţii tranzitorii. Acelaşi comentariu aluziv se vede şi la Daniela Pălimariu, unde cadrele devin observaţii poetice ale felului în care populăm spaţiul privat ca un display de obiecte încărcate emoţional ce evidenţiază contingenţa previzibilă a instrumentarului cotidian.
Orice exerciţiu de transfigurare a banalului cotidian invită la investigaţie imaginativă, la ficţiune şi la folosirea mediului fotografic ca vehicul pentru idei şi înţelegerea lui în relaţie cu subiectul. În acest sens, seria de portrete realizate în spaţiul public (social şi politic) a lui Cosmin Răcianu interoghează, cu o notă subtilă de cinism, relaţia viaţă privată – spaţiu public, şi conturează comportamente sociale negociate între valori şi atitudini, norme şi roluri. Personajele sunt tipologii umane/sociale surprinse în repaos, într-o locaţie tranzitorie şi banală. Actul privirii lor e aproape unul voyeuristic, pentru că fiecare personaj, involuntar, se confesează prin postură şi fizionomie.

Atitudinea disciplinată şi obiectivă a fotografului aflat în faţa unui subiect clar determinat este completată de viziunea şi felul în care intervine pentru a construi imaginea. Astfel, de pildă, Octavian Tudose documentează intervenţiile personale pe clădirile abandonate ale unor fabrici istorice aflate în ruină din Iaşi, punând în paralel imaginea actuală a acestora cu ilustraţii foto şi grafice ale activităţii industriale specifice (proiect în lucru).
Bianca Basan propune o altfel de investigaţie a poeticii existenţialiste prin diferite imagini în care simbolismul şi lipsa pretenţiei controlului tehnic al camerei fotografice amintesc de instantaneu şi în acelaşi timp mimează înscenarea: un personaj cu două capete ca eroare/malformaţie a unei convenţii sociale, un tort aniversar sub forma unui pumn încleştat, o confruntare personală cu un animal preistoric ce sfidează limitele spaţiului real şi ale timpului raţional. Fantezia şi imaginarul devin forme de rezistenţă în faţa rutinei unui real nevrotic şi alienat.
Proiectul lui Cosmin Grădinariu propune o altfel de fantezie, de confruntare a realului. Viaţa reală întâlneşte situaţia construită. Spaţiul fizic, cel al personajului, îl suprapune pe cel geografic, urban, rezultând o ruptură de paralaxă între cele două. Personajul, oarecum contorsionat, este definit de orizonturile spaţiului în care habitează.

Şcoala deschisă

Toate aceste cadre tematice, construite în practica comunicării directe dintre profesori şi studenţi, s-au constituit asemenea unor condiţii pedagogice generative a căror sens este gândit şi aplicat în vederea obţinerii unei producţii discursive şi vizuale cu caracter critic, creativ şi analitic. Problematizările sunt reciproce, iar rezultatele muncii fac obiectul nu doar al unei evaluări didactice, ci şi al unei experienţe publice, prin intermediul expoziţiilor organizate anual, distincte de contextul expunerii lucrărilor de licenţă şi de dizertaţie. Multiplicitatea controlată a tematizărilor şi pluralismul liber al rezolvărilor creează un mediu deschis învăţării prin practicare, deschis cercetării artistice şi experimentării întâlnirilor, deopotrivă, estetice şi sociale. Cu toate acestea, în continuare, lipsa în Iaşi a unor galerii sau centre de artă specializate face ca producţia artistică fotografică profesionistă să fie puţin cunoscută publicului larg, fapt care afectează şi perspectiva de viitor a tinerilor artişti fotografi.

Matei Bejenaru, Lavinia German, Cătălin Gheorghe şi Bogdan Teodorescu sunt cadre didactice la Facultatea de Arte Plastice, Decorative şi Design a Universităţii de Arte „George Enescu” din Iaşi.

Şcoala de fotografie de la Cluj

text de **prof. univ. dr. DOREL GĂINĂ**

Fotografia între asumare şi contestare

Clujul are tradiţie în angajarea fotografiei ca direcţie de formare universitară de sine stătătoare sau ataşată altor direcţii de formare în domeniul artelor vizuale. Fotografia a fost asumată, în cadrul şcolii de artă clujene, atât ca mediu deplin de reprezentare vizuală, cât şi ca mijloc de documentare. Raportarea la fotografie a artiştilor ataşaţi şcolii de artă clujene – raportare materializată în proiectele artistice ale acestora – a glisat însă, în permanenţă, de la exerciţii de admiraţie şi utilizare entuziastă la contestare şi deturnare.

deasupra:
Dorel Găină, Imago Mundi 2

pagina alăturată, de sus în jos:
1. Feleki Károly, Spiritul locului – Rezervaţia 1
2. Ioan Horvath, Bugnariu, seria rondul-V-10-fotografie şi colaj transpuse în offset şi litografie

Secţia Grafică a avut ca disciplină de sine stătătoare fotografia, cea clasică-argentică, încă din anii 60, tradiţie păstrată până în prezent. De asemenea, tot la secţia Grafică, fotografia a fost utilizată în temele de semestru şi în lucrările de licenţă – fie direct, fie prin inserţia ei în grafica de şevalet, în grafica publicitară, în ilustraţie, în gravură – precum şi în demersurile artistice hibride de tip colaj, tehnică mixtă, tehnică personală. Atât oficial, cât şi neoficial, fotografia a făcut obiectul preocupărilor profesorilor şi studenţilor de la secţia de Estetică industrială şi arta interiorului, devenită, după 1989, secţia de Design.
Din perspectiva picturii, raportarea la fotografie din deceniile şapte şi opt ale secolului trecut s-a realizat fie prin crearea de lucrări specifice pornind de la fotografie şi de la tehnicile ei speciale – solarizare şi pseudo-relief – ca în cazul lui Corneliu Brudaşcu, fie prin problematica reprezentării asociate atât realismului fotografic, cât şi unui suprarealism expresionist ca acela al lui Nicolae Maniu. Rezultatul acestor preocupări a fost introducerea şi menţinerea fotografiei ca obiect de studiu şi de formare artistică în învăţământul clujean. Accederea fotografiei la rangul de disciplină academică a avut ca efect asumarea acesteia, de către absolvenţii şcolii clujene, ca mediu artistic legitim – fie de sine stătător, fie în parteneriat cu mediile artistice tradiţionale. În acest mod putem explica preocuparea pentru fotografie şi declinările ei a membrilor Cenaclului Tineretului şi apoi ai Atelierului 35 din Cluj şi din alte centre din ţară.
Ca urmarea a prezenţei deja consolidate a fotografiei şi a extensiei ei – producţia video – în peisajul artistic optzecist, în anul 1990, la iniţiativa conducerii de atunci a Academiei de Arte Vizuale „Ion Andreescu" – actualmente Universitatea de Artă şi Design Cluj-Napoca – se reuşeşte înfiinţarea unei secţii distincte, la început doar de fotografie şi mai apoi de fotografie – video – procesare computerizată a imaginii, aceasta fiind prima secţie dedicată imaginii tehnice înfiinţată

15
14
2
2
10
„U-10"

dedesubt:
Ioana Popa, Picnic, 120 x350, ulei pe pânză

oficial în România postdecembristă. Secţia geamănă de la Bucureşti avea să devină oficială abia peste doi ani.
Actualmente, fotografia la Cluj este prezentă, atât oficial în cadrul secţiei dedicate, în cadrul secţiei de Grafică şi a celei de Pedagogia artei, cât şi neoficial sau semi-oficial, fie prin mobilităţi, lucrări de licenţă, dizertaţii de masterat şi teze de doctorat, în cadrul altor departamente/programe de studii precum design-ul vestimentar, sculptura sau ceramica. Ca particularitate pentru Cluj, se observă asumarea fotografiei pe scară largă în activitatea profesorilor, a studenţilor şi a absolvenţilor, sub forma angajărilor individuale ce glisează între utilizarea documentară şi arhivistică şi cea specifică, atât în linia datelor de fotografie clasică (argentică şi/sau digitală), cât şi în linia inserţiei acesteia în variatele teme de şcoală sau în proiectele personale ce ţin fie de mediile artistice tradiţionale, fie de cele noi şi experimentale. Trebuie amintit aici şi faptul că numeroşi studenţi sau absolvenţi angajează fotografia şi extensiile ei din domeniul video în secvenţe plenare sau parţiale ale artelor instalaţioniste, acţioniste şi multimediale.
Din perspectiva practicilor artistice actuale, fotografia este utilizată – fie în exerciţii de raportare expresivă, de admiraţie subliminală, fie în cele de contestare explicită, severă sau stridentă – în direcţiile şi secvenţele şcolii de pictură de la Cluj, deja de notorietate internaţională, precum şi în cele ale şcolii de grafică de la Cluj, unde fotografia se află în aceeaşi postură, fie de asistare, fie de lideriat, fie de raportare contestatară în favoarea desenului figurativ de instanţă realistă şi expresivă în acelaşi timp. Adrian Ghenie, Marius Bercea, Mircea Suciu, Oana Fărcaş, Robert Fekete, Ioana Popa, Cristina Vulcu sunt pictorii pur-sânge care se raportează particularizant la fotografie, de la utilizare ca atare la provocare competiţională privind reprezentarea vizuală a evidenţelor realului, explicit şi/sau subliminal. Szabo Andras, Alice Iliescu, Răzvan Anton, Ovidiu Tarţa sunt graficienii polivalenţi care îşi asumă fotografia ca parteneriat, pe când Radu Solovăstru şi Tudor Jucan se raportează contestatar şi competiţional faţă de ea, concurând-o pentru performanţele de reprezentare vizuală. Alături de ei îl aflăm pe Ioan Horvath Bugnariu căruia pe lângă promovarea şi practicarea fotografiei atât în spaţiul universitar clujean cât şi în cel artistic i se datorează şi ctitorirea secţiei specifice. Radu Şerban este pictor, dar şi un explorator al experimentului fotografic şi al celui video. Radu Pulbere, cel puţin pentru o perioadă însemnată din traseul său artistic, a angajat transferul instanţelor gramaticale şi expresive ale fotografiei în pictura de instanţă postmodernă.
Dintre studenţii actuali, în afară de cei de la secţia specifică, îi putem aminti pe Paul Filip, Pavel Curagău, Teodora Grapă de la secţia Grafică, utilizatori ai fotografiei ca actare artistică, şi pe Alexandru Bunescu ca artist ce se raportează la evidenţialitatea fotografică în lucrările sale de desen de mari dimensiuni. Pe lângă aceştia, numeroşi studenţi folosesc fotografia natural şi firesc, cu calificare şi fără emfază, în toate rolurile ei de personaj principal sau secundar în secvenţe artistice identitare, hibride sau eclectice, tradiţionale şi/sau multimediale.

Specializarea Fotografie-Videoprocesare computerizată a imaginii de la Universitatea de Artă şi Design de la Cluj

text de **prof. univ. dr. FELEKI KÁROLY**
şi **prof. univ. dr. DOREL GĂINĂ**

Clujul universitar a privilegiat fotografia mult înainte de „schimbarea la faţă" din '89. Astfel, în anii '70-80, activau aici cam 5 fotocluburi studenţeşti la care se adăugau 6-7 fotocluburi „civile", respectiv cele ctitorite de pasionaţii fotografiei, mai înaintaţi în vârstă. La nivel de spaţiu universitar, fotografia era cuprinsă în curriculă la secţia Grafică şi la secţia Design ale Institutului de Arte Plastice „Ioan Andreescu". La aceste două secţii, o bună parte a profesorilor şi studenţilor erau practicanţi şi pasionaţi ai imaginii fotografice. La mijlocul anilor '70, cunoscutul „Fotoclub Design" se remarca prin caracterul mai ales experimental al activităţii de creaţie promovate.

În Clujul acelor timpuri, fotoclubul studenţesc „Universitatea" şi fotoclubul „Napoca" al Casei Municipale de Cultură erau liderii de calitate care atrăgeau astfel şi participarea multor studenţi de la arte, iar Muzeul de Artă din Cluj a fost primul din ţară care a îngăduit în anii dominaţi de „realismul socialist" organizarea pe simezele sale a expoziţiilor de fotografie, „gest" de care se fereau alte muzee. Având toate aceste premize favorabile, a fost firesc şi excepţional în acelaşi timp ca în anul 1990 conducerea de atunci a Institutului de Arte Plastice „Ioan Andreescu" să propună şi să obţină la nivel de minister al educaţiei şi învăţământului, ca una din cele două secţii ce urmau să lărgească aria ofertei de studiu să fie cea de fotografie. Iniţiativa a aparţinut rectorului şi decanului de atunci, respectiv prof. univ. Ioachim Nica şi prof. univ. dr. Ioan Horvath Bugnariu. La conducerea secţiei a fost adus după primul an de funcţionare artistul fotograf Feleki Károly, absolvent de design, cu studii universitare atât la Bucureşti, cât şi la Cluj, pasionat dar şi veteran al fotografiei şi în plus utilizator şi promotor de fotografie directă precum şi experimentală implicate în graphic-design (afişe, ilustraţii de carte, coperţi de carte). Încă din primul an de existenţă a secţiei, a funcţionat în cadrul acesteia Eugen Moritz, absolvent de pictură dar pasionat şi calificat şi el în fotografie, de la cea directă la cea peste care intervenea cu grafii şi pictură (tradiţională sau cu pictură realizată cu fascicole de lumină), fiind totodată bun cunoscător al istoriei fotografiei şi al tainelor tehnice ale aparaturii foto şi video. Sorin Câmpan, pictor, care a predat desen şi culoare, era la rândul său un pasionat şi expert cunoscător al cinematografiei. În fine, binecunoscutul, deja de pe atunci, artist vizual Dorel Găină, absolvent de design, a fost preluat în echipa profesorală încă în primul an, remarcat ca membru al Atelierului 35 din Oradea (focar artistic care accepta toate formele de manifestare artistică ale fotografiei, de la fotografia directă, până la conexiunile ei cu celelalte arte).

Perioada de pionierat a secţiei se prezintă ca o frumoasă aventură în care s-a încercat şi s-a realizat studiul şi rostuirea reperelor necesare conceperii unui învăţământ plenar dedicat fotografiei, a secvenţelor de iniţiere, însuşire şi formare existente la secţia Grafică, alături de celelalte repere necesare măiestriei unui artist profesionist (respectiv desenul, grafica de şevalet, gravura şi grafica aplicată). Având la bază analiza planurilor de învăţământ aflate în funcţie la acea oră pentru domeniul fotografiei în instituţii de învăţământ superior artistic din SUA,

alăturat:
Barabás Zsuzsánna, Desenul închis 1, *lucrare de diplomă*

dedesubt:
Margoi Andra, Vis, mecanism al iluziei 2, *lucrare de diplomă*

pagina alăturată:
Năstase Cristina, Aviator, *tema „Galeria portretelor"*

Franța, Anglia și Ungaria, colectivul de cadre didactice al secției a elaborat prima variantă a curriculei secției, document care prin prevederile sale a pus bazele unui învățământ artistic contemporan și care a decis profilul secției într-un domeniu inexistent la acea oră în România, la nivel de secție/linie de studiu, (secția echivalentă de la București a fost fondată la doi ani după cea din Cluj), curriculă care s-a dovedit în anii urmatori viabilă și care s-a aliniat din start la așteptările europene în domeniu.
Conducerea secției a promovat constant o politică de stabilire de contacte profesionale directe în scopul realizării schimbului de experiență bilateral profitabil cu instituții de învațământ superior artistic. Se numără printre partenerii noștrii instituții europene de renume: École Nationale de la Photographie din Arles (Franța), École Régionale des Beaux-Arts din Nantes (Franța), Magyar Iparmuvészeti Foiskola din Budapesta (Ungaria), Universitatea Politehnică din București, Academia de Teatru și Film București, Université Stendhal Grenoble 3 (Franța), Hogeschool Utrecht (Olanda), London Guildhall University din Londra (Anglia), Newport School of Art and Design din Newport (Anglia), Institut Supérieur des Beaux-Arts Saint-Luc, Liège (Belgia), École Supérieure des Arts Decoratifs de Strasbourg (Franța).

Conectarea la activitatea culturală a Fundației Soros, care atunci avea în România filiale la București și Cluj, a permis, pe lângă inițierea și perfecționarea în elaborarea, câștigarea și derularea unor proiecte/programe/granturi de tip occidental, și dotarea secției de fotografie cu primul val de aparatură modernă performantă, intangibilă pentru instituțiile de învățământ din țară înainte de '89, respectiv cu aparate de fotografiat de format mediu, Mamiya 645, cu toată gama de obiective. Dar cum orice lucru odată bine rostuit nu-și rămâne sieși spre tihnă și cuminte creștere, iată că o zarvă pornită dinspre București și dinspre ministerul învățământului a adus în prim planul acut amplificarea, artificială, se credea atunci la Cluj, a însăși structurii secției prin rebotezarea ei și astfel remodelarea conceptelor care îi guvernează funcționarea și rostul. Mai precis, ministerul a solicitat imperativ transformarea secției de fotografie în până azi amendabila, ca denumire, secție de Fotografie-Videoprocesare computerizată a imaginii. Cuvântul „videoprocesare" este o agregare semantică inexistentă în limbajul literar precum și cel tehnic românesc, dar lipsește și din dicționarele aferente (fiindcă se referă la o presupusă tehnologie lipsită de cele mai elementare fundamente științifice reale) și în consecință este o aberație născută dintr-o

gafă birocratică ce a generat apariţia unei expresii de tipul „struţocămilă". Suntem convinşi că solicitarea noastră către minister, de ameliorare a denumirii secţiei, va avea odată, într-un timp istoric dominat de normalitate, o favorabilă ascultare şi o competentă rezolvare.
Diligenţele făcute de cei de la Cluj, conducerea universităţii şi a secţiei, pentru păstrarea statutului iniţial şi pentru a preveni un exces artificial de sarcini didactice ce ameninţa să se instaureze prin această în-treire a unei secţii dimensionate eficient pentru o identitate singulară, cât şi propunerile tot ale celor de la Cluj privind crearea a trei secţii distincte, fiecare dedicată câte unei forme identitare a imaginilor tehnice, respectiv o secţie de Fotografie, o secţie de Video şi o secţie de prelucrare digitală a imaginii vizuale (sau Artă digitală) rostuite toate trei într-un departament (fosta catedră) nu a avut niciun succes în faţa „superiorităţii" ministeriale. Însă la momentul căderii ultimative a „cortinei-ghilotină", iată că Clujul s-a dovedit a fi pregătit organizatoric şi managerial şi pentru acest moment de decizie dictată, astfel că secţia, în-treită şi purtând noua titulatură de Fotografie-Videoprocesare computerizată a imagini, a pornit la Cluj în anul 1992.
Pentru secţia de la Cluj această restructurare, făcută din mers şi în grabă, a generat revizuirea şi noua modelare a curriculei, dar cu timpul, digerând această „umflare", trebuie să-i recunoaştem şi buchetul de merite, căci a creat premisele unei accesări şi actări plenare a întregului orizont identitar şi partenerial specific imaginii tehnice. Între timp, echipei profesorale i s-au alăturat Dan Curean, absolvent de Politehnică, acum director de imagine la TVR, filiala Cluj, şi Călin Călin, absolvent de Politehnică, specialist în informatică şi computere.
În scurt timp – 2-3 ani –, colectivul profesoral al secţiei a reuşit să contureze ponderea şi rolul celor trei domenii prezente în structura secţiei precum şi disciplinele (materiile de predat) într-un benefic parteneriat tripartit, reflectat prin elaborarea unei curricule conectate la cerinţele universitare europene.
Şansa unor întâlniri şi întâmplări elective a avut ca rezultat aducerea secţiei, în anul 1995, în Programul european Tempus care fiinţa în acea perioadă cu o elegantă atenţie faţă de spaţiul est-european şi cu o generoasă finanţare. Programul Tempus nu oferea atunci, în mod direct, „eligibilitate" pentru învăţământul artistic. Faptul că Directorul de proiect Tempus S-Jep 9122/95, prof. univ. dr. Daniel Ioan de la Universitatea Politehnică din Bucureşti, era deja un

abil exersor de programe europene a făcut posibil ca finanţatorii grantului să accepte prezenţa de proiecte „artistice" în sobrietatea şi ţâfna „scientist-tehnică" a unui program cu un nume pretenţios precum „Comunicaţii audiovizuale bazate pe tehnologia informaţiei". S-a obţinut astfel participarea într-un program european interuniversitar, alături de nouă universităţi vesteuropene, a două dintre primele universităţi româneşti de profil artistic (Universitatea de Artă Teatrală şi Cinematografică Bucureşti, avându-l ca responsabil de proiect pe Horia Murgu, şi Academia de Arte Vizuale „Ioan Andreescu" din Cluj, numele de atunci al Universităţii de Artă şi Design din Cluj, secţia Fotografie-Videoprocesare computerizată a imaginii, avându-l ca responsabil de proiect pe Feleki Károly).
Participarea, nu lipsită de eforturi, la proiectul de trei ani a avut câteva rezultate notabile, dacă ne gândim că România abia ieşise din izolarea culturală, economică şi politică de dinainte de 1989. Graţie grantului, secţia şi-a lărgit patrimoniul de echipamente cu com-

dedesubt:
1. Expoziție cu lucrările de diplomă

putere performante pentru acea vreme, și a fost conectată la internet în 1996!; Universitatea noastră (și deci secția noastră) a fost prima instituție de învățământ superior artistic din România care a aplicat Sistemul European de Credite Transferabile (ECTS) care asigura mobilitatea reciprocă a studenților și a cadrelor didactice și recunoașterea perioadelor de studiu. Nenumăratele mobilități din acea perioadă ale cadrelor didactice ale secției la universități de prestigiu din domeniu din Franța, Belgia, Olanda, Marea Britanie au contribuit cu repeziciune la ameliorarea curriculei secției, la conectarea tematicilor de cercetare artistică propuse studenților la practica europeană din domeniu.
În anul 2012, secția se arată deja a fi un reper calificat pentru formarea de specialiști în imagine tehnică (fotografie, video, prelucrarea digitală a imaginii vizuale) cât și un reper de notorietate în ceea ce privește abordarea și exersarea (atât în vederea formării studenților cât și în secvențe de cercetare severă) de vecinătăți necesare (desen, culoare, arte intermediale, arte acționiste, arte instalaționiste) cât și, ceea ce este poate cel mai important, un focar și un reper de referință pe de o parte pentru schimbarea statutului și receptării fotografiei, atât în ceea ce privește mișcarea fotografică de fotoclub cât și față de „mefiențele” venite dinspre teritoriile tradiționale ale artelor plastice (pictura, grafica). Iar pe de altă parte, activitatea și rezultatele secției instaurează și inițiază un focar de referință pentru angajarea de cercetări, discursuri și dezbateri privind demersurile necesare performării, de la tradiție la experiment, a imaginilor tehnice în identitatea lor singulară cât și în transferurile, traversările și transgresările ce aduc imaginea tehnică, declinările și extensiile ei, în parteneriate de diferite grade și angajări de ceremonii cu toate celelalte medii și teritorii ale artelor vizuale și/sau ale vecinătăților acestora apropiate și depărtate. La această frumoasă aventură a tri-dimensionării secției inițiale – situație și provocare respinsă organic, după cum aminteam, la început atât de echipa profesorală a secției cât și chiar de echipa managerială de atunci a Universității de Artă și Design din Cluj (ultima titulatură angajată spre renunțarea la denumirea de Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu” din Cluj), dar apoi apreciată și recunoscută ca benefică din punct de vedere conceptual, tehnic și chiar afectiv – au contribuit toate reperele de existență și de parcurs ale secției.
Dorim să evidențiem aici câteva dintre proiectele artistice și manifestările expoziționale de excepție realizate de profesorii și studenții secției, necesare atât verificării rezultatelor cât și promovării acestora, nenumărate ocazii ce au devenit în timp oglinzi atât pentru privirile din interior cât și pentru cele din exterior: tabăra internațională de fotografie *Timp – Memoria locului*, Tescani, 1992-1998; proiectul fotografic *Alter-Image*, documentar fotografic despre minoritățile din România, Timișoara, Cluj, Bistrița, Târgu-Mureș și București, 2001 și București 2005; proiectul fotografic *Under Construction Iulius Mall*, 2007; expoziția de fotografie *Movie in the Photography*, în cadrul Festivalului Tiff, 2007; proiectul fotografic *Dialoguri Est-Vest*, Baia Mare, 2007; proiectul fotografic *Autostrada Transilvania*, în cadrul Festivalului Tiff, 2009; proiectul fotografic *Un mp de artă* (expoziție de grup a profesorilor secției), Cluj-Napoca și Baia Mare, 2012; expoziția de fotografie experimentală *Chip și închipuire* la UAP Deva 2011 și la Aiud 2012…
Mileniul trei, Secolul XXI, anii 2000 plus, dacă privim în urmă, se constituie într-un set de plus-calificare și plus-performare al tuturor reperelor de existență ale secției. Se rostuiesc sarcinile didactice individuale, Eugen Moritz trece la secțiunea video și încep să apară cadrele didactice tinere, majoritatea absolvenți ai secției. Astfel, echipa de acum se prezintă în

alăturat:
Turc Alexandra, TOP, lucrare de diplomă

dedesubt:
Várdai Levente, tema „Camera obscură”

următoarea componență: prof. univ. dr. Feleki Károly, șeful secției încă de la început și acum director al departamentului Grafică, Padagogia Artei, Fotografie-Videoprocesare computerizată a imaginii (predă: fotografie, compoziție, graphic design, la licență și la masterat), prof. univ. dr. Dorel Ștefan Găină (predă: fotografie, la licență și la masterat), lect. univ. dr. Eugen Moritz (predă: video, istoria fotografiei), lect. univ. dr. Eugen Savinescu (predă: infografie, animație 2D, arte acționiste), asist. univ. dr. Laura Ghinea (predă: culoare, mixed media, practică artistică), asist. univ. dr. Kalló Angéla (predă: prelucrarea computerizată a imaginii, instalație, arte acționiste), asist. univ. dr. Diana Drăgan-Chirilă (predă: video, infografie, mixed media), asist. univ. dr. Andrei Budescu (predă: animație 3D, istoria fotografiei) și asist. univ. dr. Alexandru Rădulescu (predă: desen, mixed media).

Atmosfera din secție depășește cadrul unui simplu spațiu didactic, instalându-se în efervescența unui atelier, laborator sau centru de cercetare, dedicat cercetării și experimentării vizualului, instaurate și inserate orizontului artelor vizuale contemporane, cu accente de firesc dinspre imaginea tehnică.

Experimentul, inovarea, re-modelarea cât și invențiile – de regulă neglijate ca ceremonie de statutare și înregistrare aplicată – sunt, și o spunem fără emfază, evenimente cotidiene în cadrul secției. De altfel, deschiderea către noutatea adevărată, severă și calificată, și nu cea derivată din trenduri sau din superficialitatea asumării unui clișeu, a făcut ca trecerea de la fotografia argentică la cea digitală (fără a se renunța în fapt la inițierea și exersarea celei argentice) să se facă prompt și fără reticențe, luându-se în considerare reperele de performare și extensie ale domeniului fotografic pe care fotografia digitală le propune și le aduce. La fel, transferul imaginii și prezentarea, promovarea și arhivarea ei pe diferite suporturi, de la imprimare la proiecție, au făcut și fac obiectul deselor asumări de experimental.

Specificul activității complexe a secției constă în punerea în parteneriat a rigorilor procesului de învățământ cu perpetua lui inovare, calificată și severă, la care se atașează firescul activității artistice și aplicative exersate în comun de profesori și studenți, la care se mai adaugă colaborarea și parteneriatul cu absolvenții secției, cu repere de specific instituțional universitar și artistic-cultural independent, din țară și străinătate cât și incurajarea și promovarea gestului de autor făcut în beneficiul individual și cel general.

Exemple de activități

Asemenea multora din secvențele de real prin care a trecut secția și performanțele ei, un alt eveniment, cel al obligativității obținerii doctoratului pentru îngăduirea unui cadru didactic în spațiul universitar, s-a transformat dintr-un dictat penibil într-un aport și o infuzie generoasă de adunare, selectare, ordonare de arhive și peisaje de *savoir faire* poli-reperial, de la artistic la științific și tehnic (altfel condamnat la o dulce și comodă disipare), cât și într-o energică provocare de escaladare, mai ales întru punctualitate, a cercetărilor și modelărilor întru artistic dinspre complexitatea demersurilor auctoriale. Rezultatele, dincolo de alinierea și plierea la coordonatele cerințelor dictate de birocrațiile instituționale, „se văd” în puzderie de lucrări, expoziții și cărți editate, ce se instalează ca repere de referință în peisajul artistic și teoretic românesc și cel general. Înaintea acestora, lângă acestea, însă, desigur, se instalează rapoartele independente ale colegilor, expozițiile și cărțile iscate când credem noi și nu altcineva că a venit momentul ieșirii în lume.

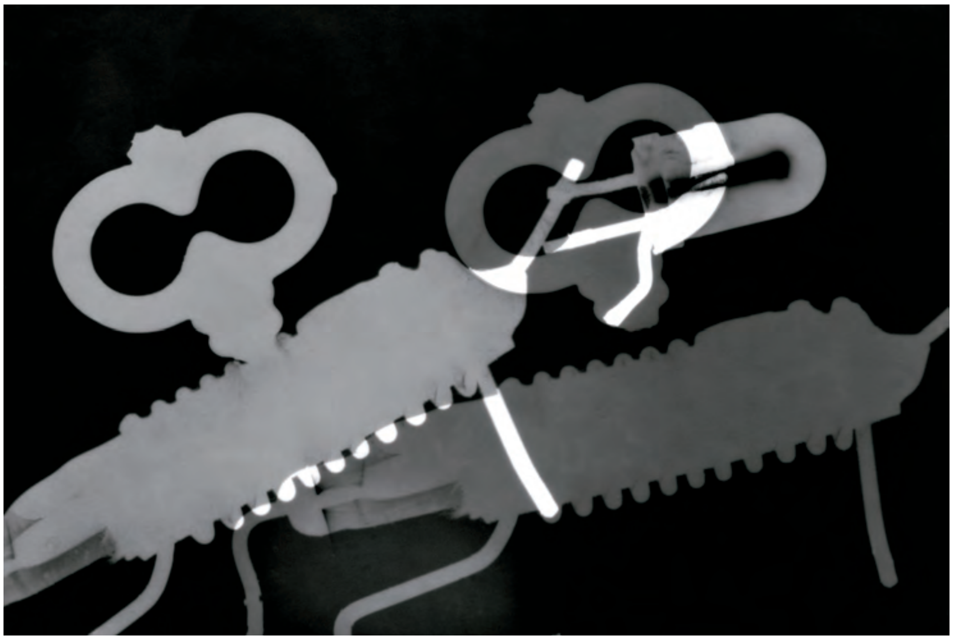
Iată câteva exemple de cărți și albume editate în ultimii ani: Feleki Károly și Dorel Găină, *Spiritul locului / Rezervația*, Editura Mega, Cluj, 2012; Eugen

Savinescu, *Chip şi închipuire*, Editura Mega, Cluj, 2012; Eugen Moritz, *Fashion, glamour and dance*, Editura Napoca Star, Cluj, 2012; Eugen Moritz, *Etnographic and documentary*, Editura Napoca Star, Cluj, 2012; Eugen Moritz, *Personal project and experimental*, Editura Napoca Star, Cluj, 2012; Laura Ghinea şi Ovidiu Pecican, *Nord. Moduri de locuire,* Editura Bastion, Timişoara, 2008; Andrei Budescu, *Martor discret*, Editura societăţii academice Matei-Teiu Botez, Iaşi, 2007. Sunt repere care, precum arhiva, expoziţia de fotografie documentară şi catalogul artistic semnate de Feleki Károly sub genericul „Hostát, 1979-1984" au nevoie de treceri din/în timp şi spaţiu de la început până la maturitate şi de la maturitate la prezenţă în vizualul arenei publice.

În acest vârtej, marile bucurii de care a beneficiat secţia în plan profesional au fost aduse sau sprijinite de studenţi, absolvenţi, masteranzi, profesori ai secţiei, dar şi de personalităţi cu care secţia accidental sau manifest şi-a intersectat preţ de clipe sau de timp generos respiraţia întru pasiune: Alya Bakutayan, Szalkay Silvana, Makara Lehel, Feleki István, Radu Ilea, Mira Marincaş, Radu Sălcudean, René Burri, Roland Castro, Zátonyi Tibor, Irina Cios, Bogdan Konopka, Roxana Trestioreanu, Horia Murgu, Iosif Király, Călin Dan, Radu Igazság, Mihai Mănescu, Aurel Codoban, Marilena Preda Sânc, Ovidiu Pecican, Ilie Boca, Horia Bernea, Uto Gusztáv…

Temele de semestru şi cele asumate individual (de la profesori la studenţi) se întind de la fotograma obţinută în „buna manieră clasică," prin amprentarea de corpuri opace sau în declinări de transparenţă pe un suport fotosensibil şi apoi trecerea rezultatelor prin surplusul de oferte conceptuale, tehnice şi expresive oferite de laboratorul digital, la cercetările asupra hologramei „artizanale" şi a celei „curate din punct de vedere tehnic", făcute de studentul Mihai Chiţu şi extinse înspre lucrarea de licenţă; şi de la fotografiile clasice, cu negativele şi printurile procesate manual, propuse de profesorul Feleki Károly, sau cele asumate ca lucrare de licenţă de Ioana Damian, Bogdan Onofrei, Ovidiu Gordan, la reconstituirile de real-fantastic obţinute prin modelări digitale ce extind expresia până la soluţiile 3D, sau de re-vizualizare a fotografiei vechi prin actări în workshopuri de act artistic, ca în cazul disertaţiei de masterat a lui Molnár Attila, până la experimente tatonând şi chiar instituind limite şi extensii ale fotografiei precum în cazul multor teme de semestru sau al lucrărilor de licenţă ale lui Flavia Marele, Lavinia Grama, Adina Rafailă, Nyiri Dalma şi Barabás Zsuzsánna; re-geneza şi re-instaurarea de vechi procedee de obţinere a unei imagini fotografice şi/sau a unui suport fotosensibil, uneori emulsionat manual (lemn, hârtie, sticlă) precum în experimentele lui Andrei Budescu, Diana Drăgan-Chirilă, până la evenimente de artă intermedială, acţionistă şi instalaţionistă implicând fotografia şi declinările ei precum în cazul acţiunilor lui Eugen Savinescu şi Kalló Angéla, al foto-picturii lui Eugen Moritz, al desenului foto-replicard al lui Alexandru Rădulescu sau al cercetărilor care implică fotografia şi pictura realizate de Dorel Găină sub genericul „neopictura".

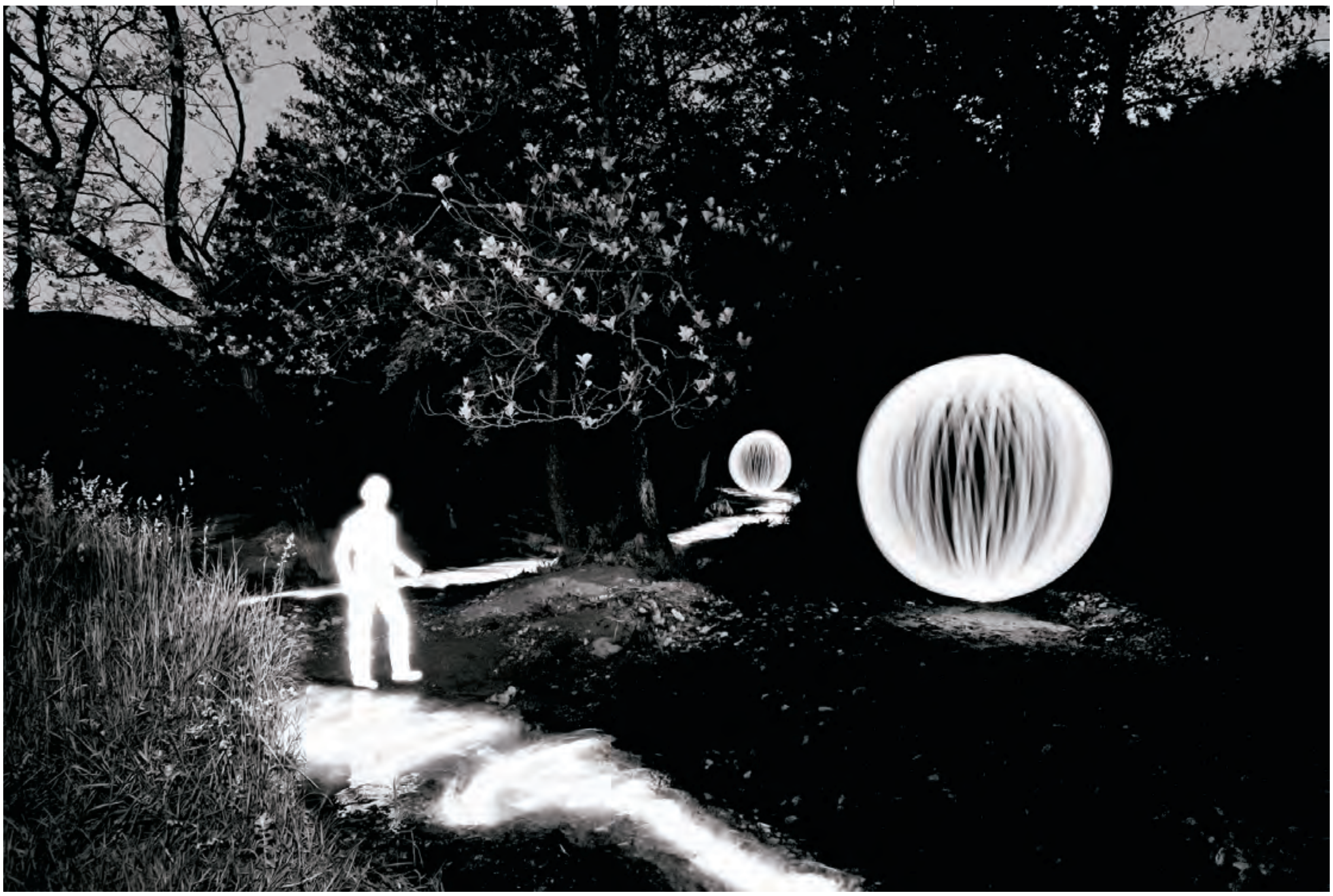
Am mărturisit aici despre modul în care imaginea fotografică, alături de cea video şi cea digitală, este prezentă în cadrul Secţiei Fotografie-Video-Procesare computerizată a imaginii de la Universitatea de Artă şi Design din Cluj. Concluzionăm că am prefera ca secţia să beneficieze de o denumire mai corectă din punct de vedere lingvistic, şi deci mai prietenoasă sufletului nostru, de exemplu: Secţia Fotografie-Video-Imagine digitală, sau de ce nu: Secţia Imagine tehnică.



deasupra:
Süto Norbert, tema „Fotoasamblaj”

dedesubt:
Radu Sălcudean, Căutătorul, lucrare de diplomă

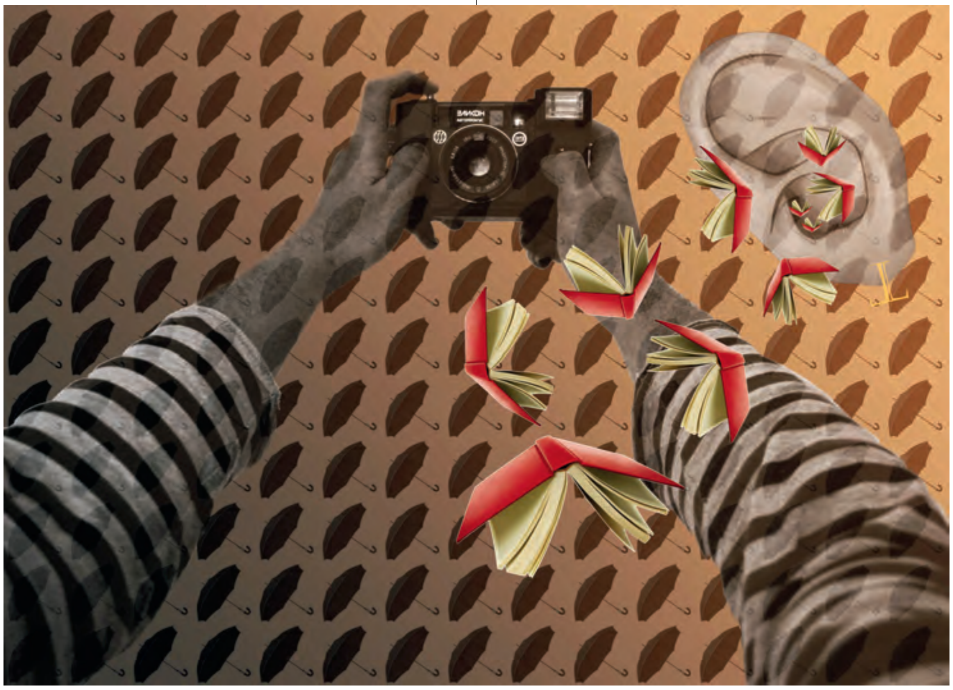
pagina alăturată:
Veress Éva, tema „Fotograma”



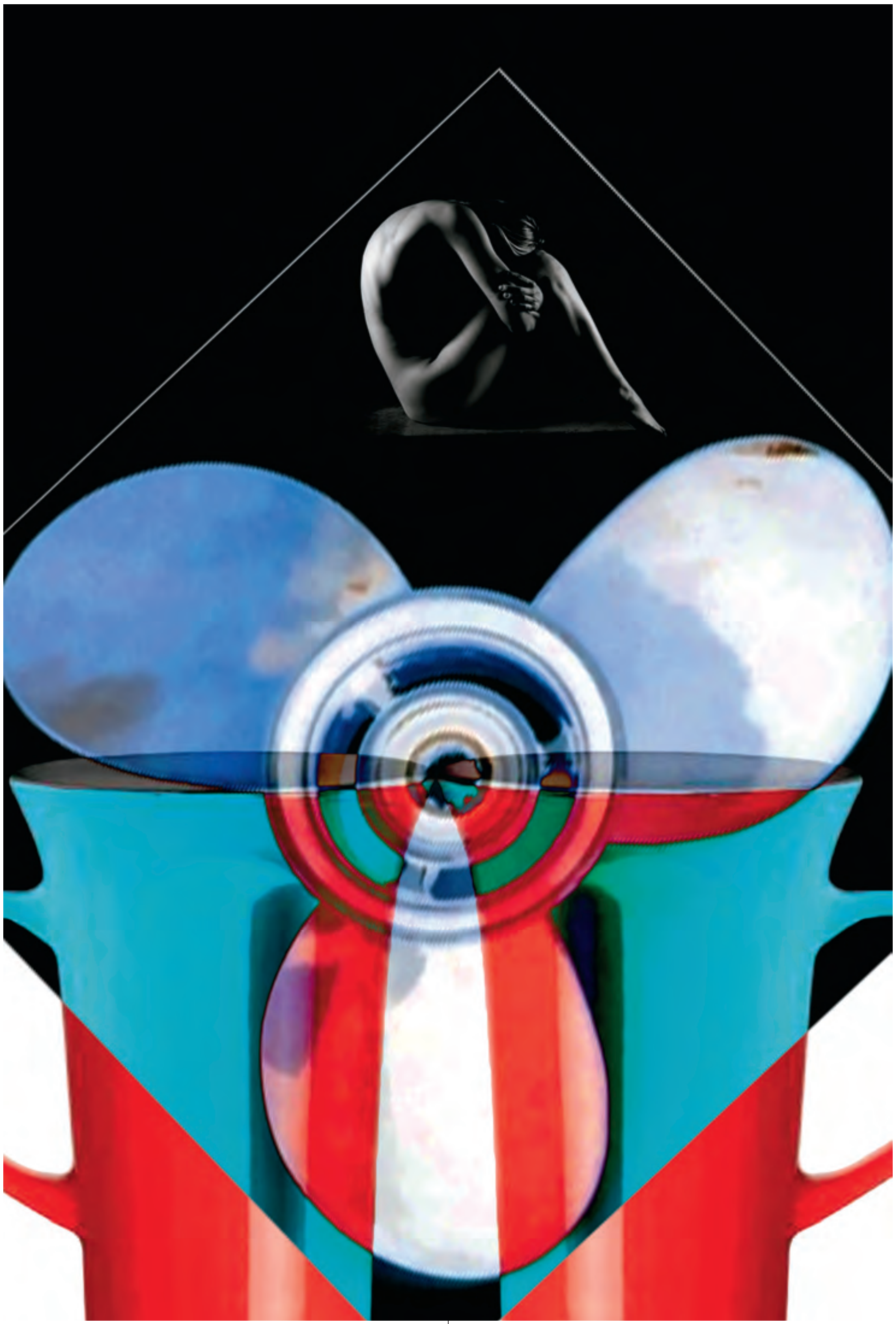
Fotografia în cadrul Facultăţii de Arte şi Design Timişoara

text de **conf. univ. dr. STELIAN ACEA**

Facultatea de Arte şi Design din cadrul Universităţii de Vest Timişoara a fost reînfiinţată în perioada imediat post decembristă, având secţiile clasice de Arte plastice şi decorative. Timişoara ocupa un loc meritoriu în perimetrul artei contemporane pe care şi l-a câştigat prin ceea ce mulţi artişti valoroşi şi unele grupări artistice produceau în domeniul designului, graphic designului, picturii şi sculpturii. Tot în această perioadă s-au înfiintat în alte centre universitare artistice, la Cluj şi Bucureşti, secţii de foto-video şi prelucrarea computerizată a imaginii.



La Timişoara, cu toate că este un centru fotografic important în plan naţional, o secţie echivalentă a reuşit să ia fiinţă şi să fie acreditată mult mai târziu, în anul 2008, iar şcoala masterală în anul 2010. Foarte repede însă secţia de Foto-Video a prins aripi şi s-a dovedit a fi un real succes, având acum în jur de 130 studenţi. Planurile de învăţământ întocmite cu predilecţie pentru această secţie au ca scop implementarea principiilor care stau la baza fotografiei şi a filmului, cât şi înţelegerea fenomenului fotografie-film, multimedia, atât din punct de vedere tehnic, cât şi ca limbaj specific. Cursurile sunt întregite de o serie de seminarii şi workshopuri care completează procesul dobândirii elementelor specifice fotografiei şi filmului cât şi înţelegerea şi necesitatea postprocesării imaginilor obţinute. Secţia foto-video din cadrul Facultăţii de Arte şi Design are la bază formarea abilităţilor creative în acest domeniu, iar tratarea imaginilor foto-video e susţinută de experiment, tehnici de avangardă, happening, instalaţii, video art, computer art etc., cât şi de un discurs tehnico-vizual clasic, similar cu cel care a făcut ca în decursul istoriei fotografia să fie primită în rândul artelor. În perioada celor 6 semestre de studiu se abordează multiple direcţii, în care fotografia joacă un rol esenţial, atât ca punct de plecare în demersul creativ (colaj, fotografie serialistă sau conceptuală), cât şi ca obţinere de imagini cu un scop precis (portret, reportaj, peisaj, arhitectură etc). Se urmăresc diverse trasee în studiul fotografiei contemporane, pentru a înţelege conceptul de vizualizare şi previzualizare a momentului decisiv, unul din elementele de bază în fotografia modernă. După parcurgerea noţiunilor tehnice specifice fotografiei, temele urmăresc familiarizarea operatorului cu principiile de încadrare, compoziţie şi luarea deciziei, cu tehnica de bază şi avansată în iluminatul artificial, urmând ca în anii superiori să se ajungă la conceperea şi realizarea unor imagini publicitare ori din aria fashion şi glamour. În cei doi ani de Master se pune acccent pe câteva aspecte de abordare a imaginii fotografice şi video rezervate profesioniştilor, finisarea obiectului sau fenomenului artistic finit, cât şi integrarea sa în circuitul manifestărilor de gen naţional şi internaţional. Este de asemenea aprofundat studiul aplicativ al luminii de studio ori a luminii de zi, în cadrul unor teme specifice precum portretul artistic, fotografia de obiect, ori conştientizarea importanţei imaginilor 3D din sfera noului suprarealism, a regiei de film, a clipului publicitar etc.
În acest sens, dăm ca exemplu o temă foarte apreciată de studenţi, în care aceştia au produs lucrări



deasupra, de la stânga la dreapta:
Amalia Gaiță
Adelin Madalicea

pagina alăturată, de sus în jos:
Andi Topiczer, Lumea văzută de sus
Darius Coroiu, Într-un rintm adânc -montaj digital

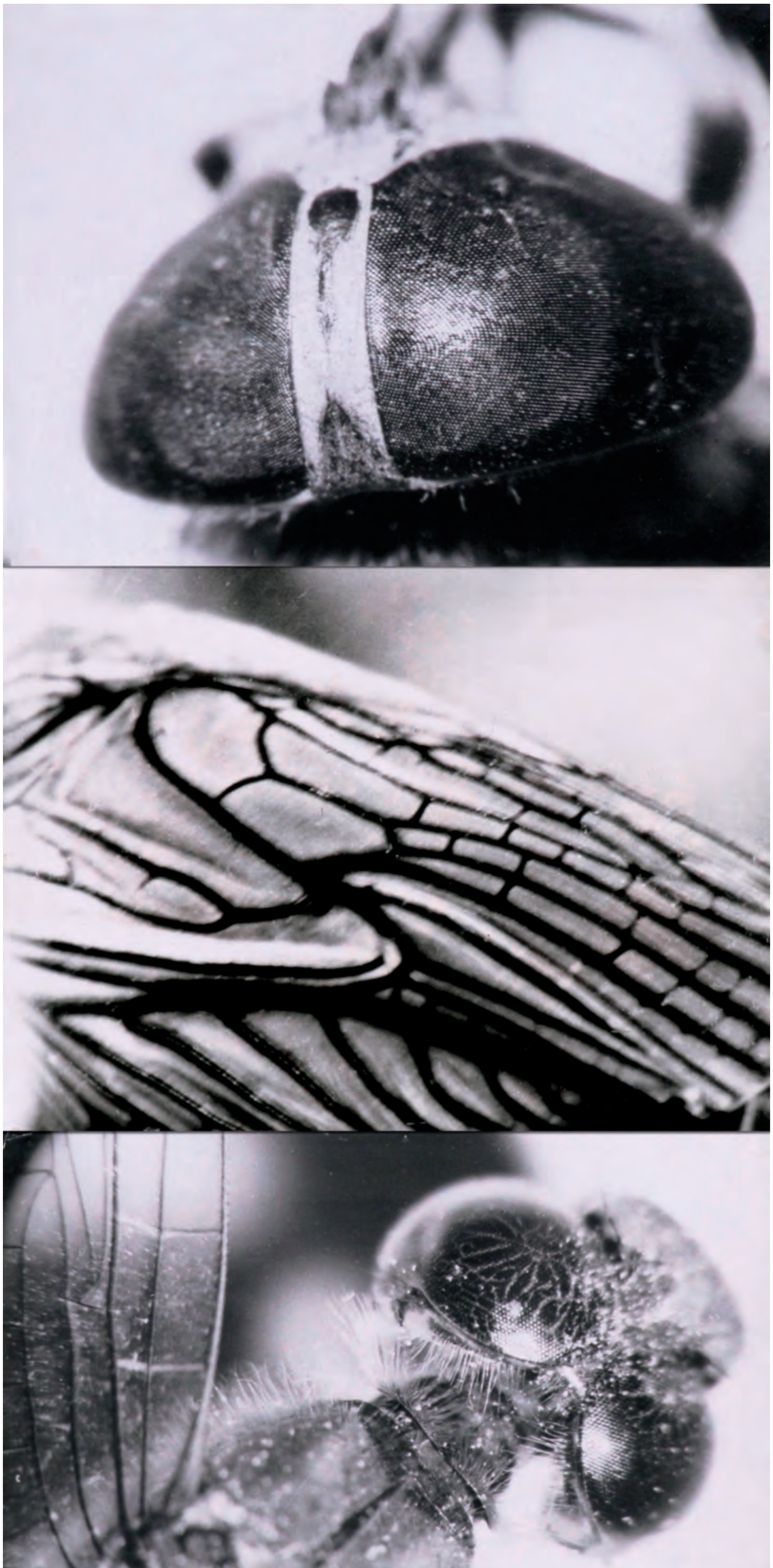
plecând de la cinci cuvinte simbol, alese aleatoriu, putând eventual adăuga și integrarea unui cuvânt suplimentar sau a unei litere. Soluțiile de rezolvare a temei erau multiple: repetiția, suprapunerea, monocromia sau culoarea etc. Astfel s-au folosit tehnicile foto, scanerul, punerea în scenă, elemente de scenografie, programele de post procesare etc. În exemplele selectate pentru a însoți acest articol, lucrările fotografice aparțin anului doi, iar cele cinci elemente folosite sunt: umbrelă, ureche, carte, mână, aparat foto și un cuvânt. O altă temă a avut ca scop stimularea diversității unghiului de încadrare folosind plonjeul, ducând spre imagini abstracte dinamice, moderniste, uneori chiar misterioase. În ambele cazuri, rezultatele au fost diverse și la un nivel plastic imaginativ matur, chiar și pentru studenții care n-au parcurs nivelul gimnazial în domeniul artei.

Ținând cont de faptul că România nu face parte din categoria țărilor cu tradiție în fotografie iar muzeele din țară nu dețin secții dedicate acestei arte, că se tipăresc prea puține reviste de specialitate, se fac prea puține traduceri, iar publicul nu este suficient de informat despre potențialul creativ al fotografiei, această breaslă încă se simte marginalizată de societate și de mentalități retrograde, care încă persistă chiar și după atâți ani de eliberare culturală. Personal, militez ca prin absolvenții acestei direcții de specializare să se facă cât mai urgent o cât de mică dar esențială schimbare de viziune, percepție și asimilare a fenomenului foto-video din sfera artei contemporane locale, naționale ori internaționale.

fotografia #3

ÎN CONTEXTUL ARTEI CONTEMPORANE ROMÂNEŞTI

photography in the context of romanian contemporary art



FOTOGRAFIA EXPERIMENTALĂ A ARTIŞTILOR TIMIŞORENI ŞTEFAN BERTALAN, CONSTANTIN FLONDOR, DORU TULCAN (1970–1980)

text de **ILEANA PINTILIE**

pagina alăturată:
Ştefan Bertalan, Studii de insecte, 1973

Grupul Sigma a apărut în 1970 la iniţiativa lui Ştefan Bertalan şi a lui Constantin Flondor, care au cooptat alături de ei şi alţi tineri artişti – Doru Tulcan, Ion Gaiţă, Elisei Rusu şi pe matematicianul Lucian Codreanu. Ideea de grup a fost de o mare noutate la acea vreme, urmând unui prim grup experimental, grupul 111. Grupul Sigma îşi propunea să activeze în domeniul experimentelor interdisciplinare, cu o largă deschidere către bionică, către pedagogie, dar şi către design – şi prin aceasta spre spaţiul public. Grupul avea ca obiectiv cercetarea vizuală şi lucrul în echipă, Sigma sugera din această perspectivă suma, simbolic vorbind, a tuturor membrilor. Conform spuselor lui Bertalan însă, ideea de Sigma (suma matematică a unor entităţi) ar fi mai complex reprezentată de un alt concept, împrumutat din biologie, cel de simbiogeneză, noţiune care ar defini atât cooperarea membrilor grupului cât şi competiţia dintre ei.

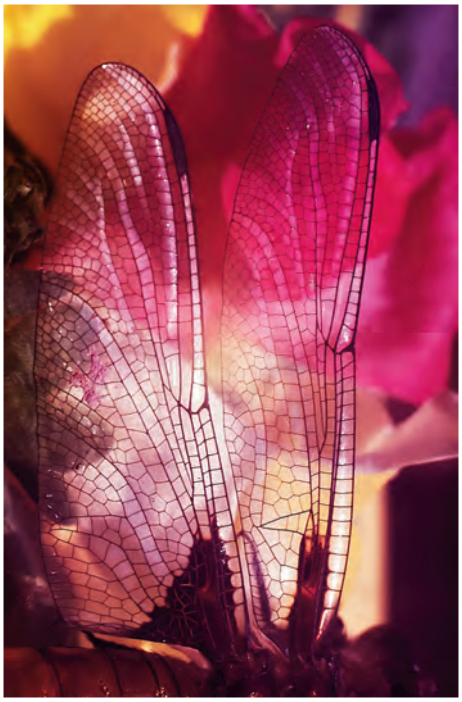
Perioada 1970-1974 a fost una de mare efervescenţă creatoare, din care au rezultat mai multe proiecte şi lucrări realizate în comun: *Turnul informaţional* (proiect şi machetă), *Piramida albă, Structură elastică, Echipartiţii ale spaţiului, proiect de fântână*. Din 1974 până în 1981 (data este marcată de expoziţia „Studiul"2), se poate vorbi de o nouă perioadă, în care de fapt în grup rămân doar Bertalan, Flondor şi Tulcan şi în care cei trei colaborează intens, dar în acelaşi timp se întorc la propria lor identitate artistică şi la propria semnătură. Între multele zone comune de cercetare şi de interes vizual, adesea interdisciplinar, investigate de aceşti artişti, fotografia şi filmul au ocupat un loc important şi de aceea ar merita, credem, o privire mai atentă. Experimentele vizuale ale lui Ştefan Bertalan, Constantin Flondor şi Doru Tulcan s-au amplificat mult în perioada 1972-1978 şi datorită achiziţionării unor aparate performante de fotografiat şi de filmat, fapt care le-a dat posibilitatea să exploreze universul plastic cu ajutorul mecanismelor optice.

Bertalan şi-a procurat un aparat de fotografiat cu „burduf" şi a început să dezvolte cercetări vizuale asupra unui univers viu fascinant – lumea plantelor, a animalelor şi a insectelor, fiind tot mai atras de detaliu şi de macrofotografie. Era interesat de detalii capabile să dezvăluie aspecte imperceptibile cu ochiul liber, cum ar fi de exemplu aripa de libelulă, fotografiată în transparenţa ei, sau ochii unor insecte. Aceste fotografii nu aveau un scop în sine şi nu urmăreau un efect calofil, ci făceau parte din ansamblul mijloacelor, mereu înnoite ale artistului, de a descoperi faţa ascunsă a lumii vii, fie ea vegetală sau animală. A studiat aripa libelulei încă din 1971-72, când a început să facă şi primele desene despre evoluţia mişcării de „elice" a unei astfel de aripi.

A fost preocupat de asemenea de cochilia melcului, de fapt un model de spirală, de care era constant fascinat şi pe care l-a căutat pretutindeni în lumea vie, spirala fiind şi modelul de creştere al multor plante (floarea-soarelui, conopida). În această perioadă a colaborat cu Institutul de Medicină din Timişoara, utilizând aparatura mai performantă cu care acesta era dotat. A supus cochilia de melc unui fascicul cu radiaţii Roentgen, obţinând un negativ asemănător cu cel fotografic, dar care mărit, prezenta partea ascunsă, nevăzută de obicei, a acestui subiect. Între timp, cercetările lui erau completate cu desene şi studii, însoţite de notaţii, revelând numeroase detalii, puse în legătură cu propriile lui consideraţii.

Colaborarea cu Institutul de Medicină din Timişoara a culminat cu macrofotografiile după ochi de insecte, ca şi după aripi de albină. Aparatura utilizată combina o cameră foto cu un microscop, având posibilitatea de a lumina eşantionul de fotografiat. Efectul acestor cercetări a fost spectaculos, căci se află într-o zonă de margine a unei cercetări ştiinţifice, de la care împrumută rigoarea, dar, în acelaşi timp, fotografiile au o netă calitate artistică, deoarece utilizează principii ale artelor vizuale în selectarea detaliilor-decupaje şi în recompunerea lor.

Expresivitatea plantelor, pe care de altfel a încercat să o surprindă în nenumărate studii şi desene, l-a inspirat pe Bertalan şi pentru unele fotografii, în care urmăreşte fie structurile vegetale (conopida), fie modul de încolţire şi înmugurire (boabele de fasole).

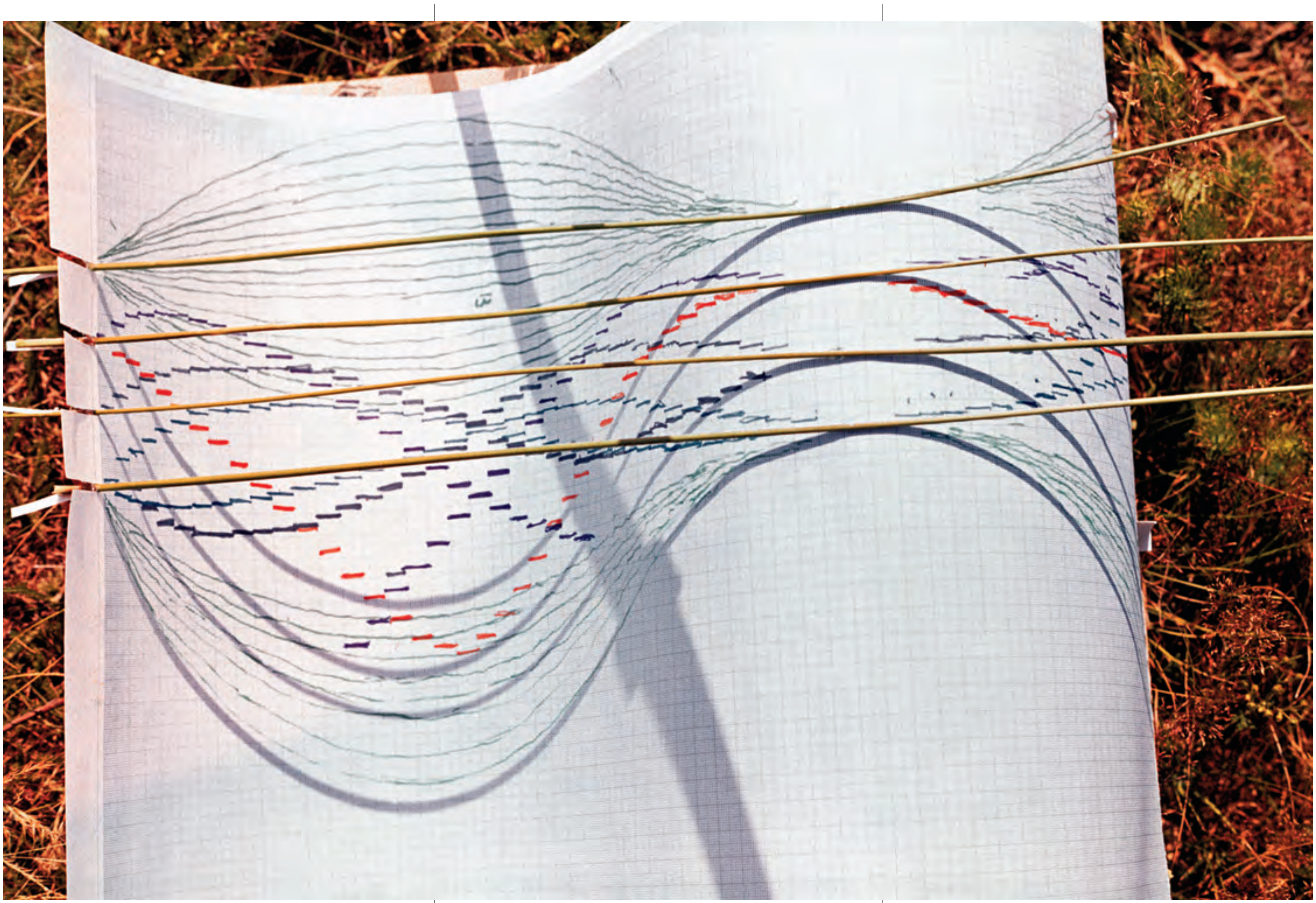


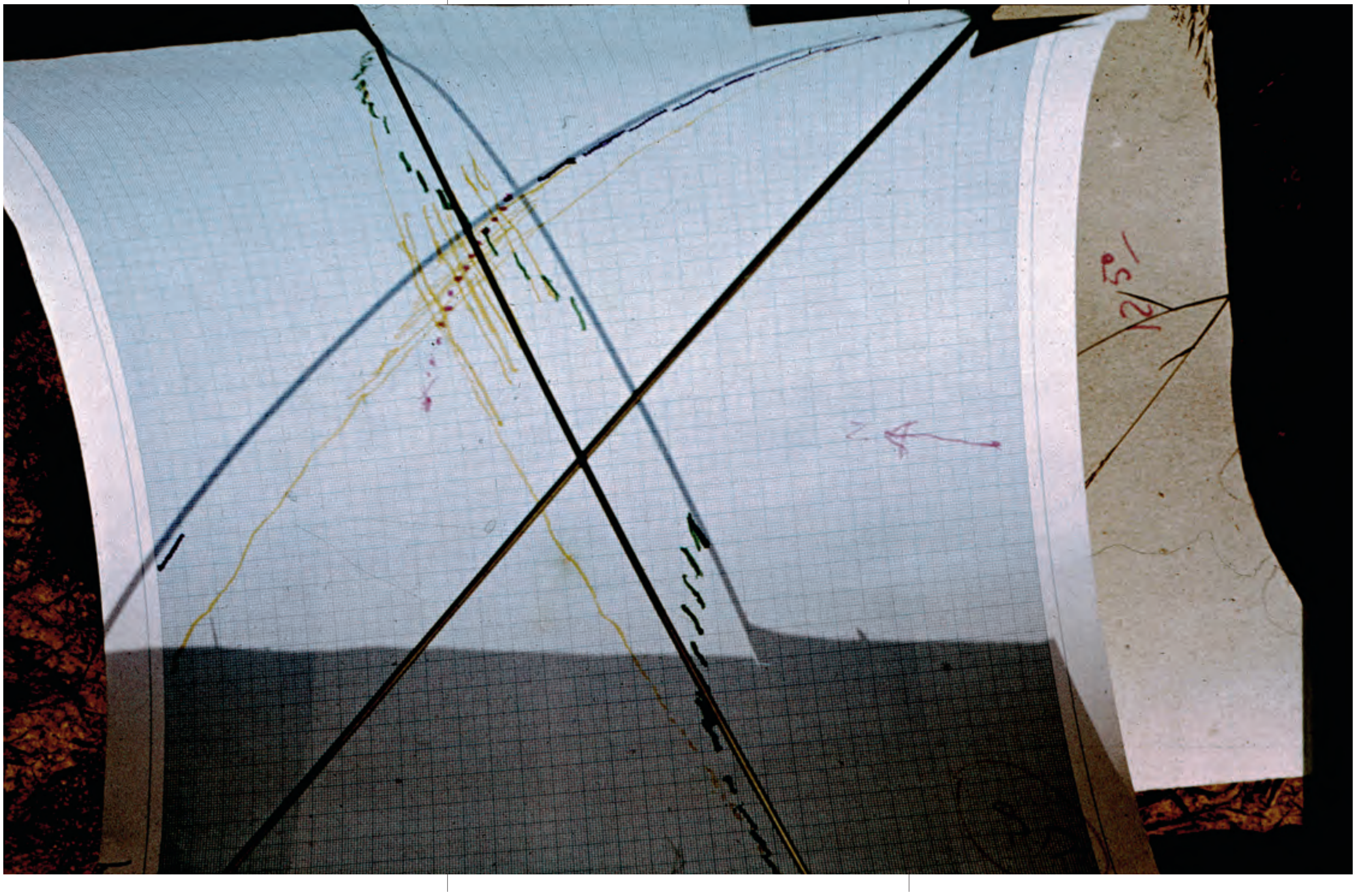
stânga:
1. Ştefan Bertalan, Stol de păsări în mişcare, 1973-1975
2. Ştefan Bertalan, Aripă de libelulă, 1973-1975

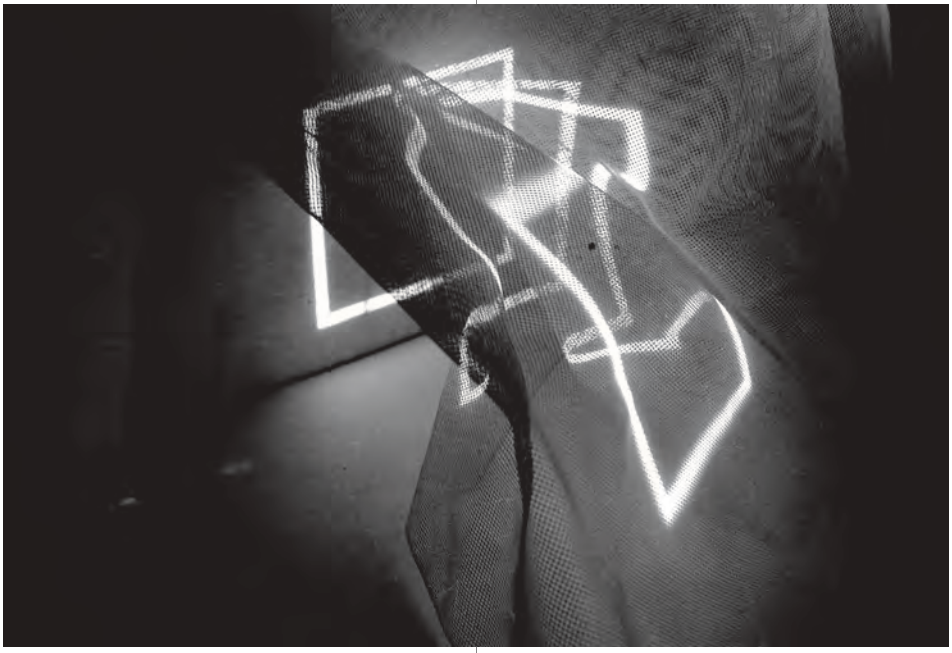
pagina alăturată:
1. Constantin Flondor, Solarograma 1, 1976
2. Constantin Flondor, Solarograma 3, 1976

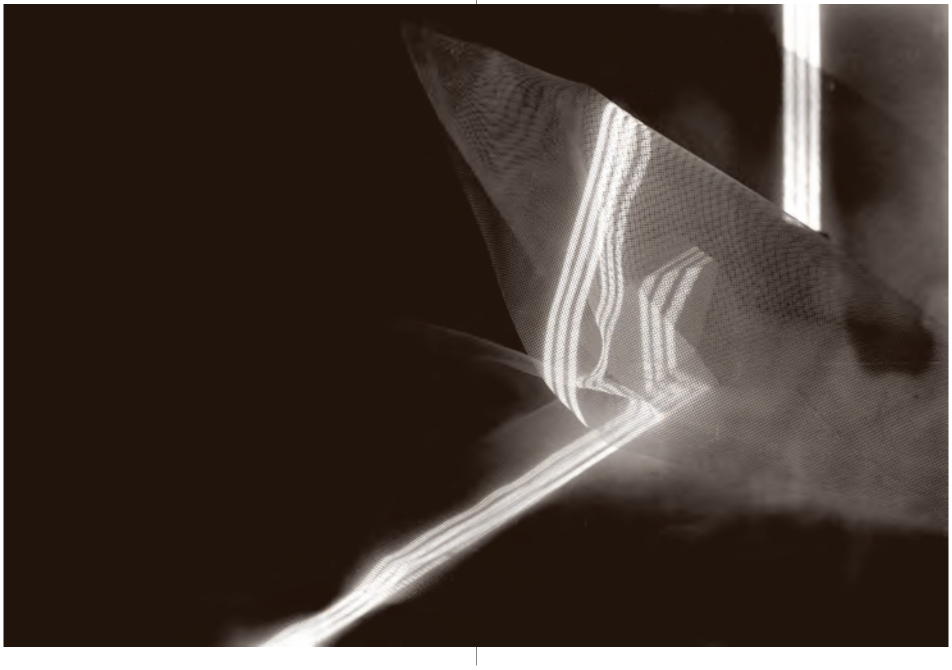
În acest ultim caz, detaliile mărite ale unui bob, din care răsare prima frunză, au o tensiune şi o mişcare neaşteptată. Izbucnirea vieţii din acel bob are o forţă impresionantă, macrofotografia având rolul de a media o apropiere faţă de intimitatea însăşi a unei naşteri. Alteori, fragmente de petale de flori albe – poate ciumăfaia (*Datura stramonium)*, o floare, de formă pentagonală, care l-a inspirat în acţiunea de la Pădurea Verde numită *Membrane* (1976) –, apar prinse în ace de gămălie, ca nişte eşantioane bizare, vag identificabile.
Bertalan utiliza pe atunci în mod frecvent fotografia color, doar studiile de cochilie şi de insecte erau alb/negru, dar avea o pasiune cu totul specială pentru diapozitive. Acest gen de fotografie, care se proiectează ulterior, i-a permis nenumărate intervenţii şi recompuneri, căci obişnuia să suprapună două sau mai multe imagini obţinând un efect de imprecizie, în care se puteau citi mai multe „straturi" ale imaginii ca într-un palimsest.
Acest gen de fotografie i se părea o deschidere spre reverie, spre o percepţie multiplicată, la care îşi invita uneori spectatorii. Una dintre cele mai spectaculoase proiecţii pe care le-a făcut a fost cu ocazia realizării unei instalaţii a grupului Sigma, intitulată *Structuri gonflabile* şi realizată în 1974 la Galeria Bastion din Timişoara. La inaugurarea spaţiului ambiental, vizitatorii au asistat la o acţiune a grupului, în care Flondor şi Tulcan au proiectat peste aceste structuri transparente şi în mişcare un film realizat în prealabil cu copii, intitulat *Joc cu baloane*. Separat, Bertalan a făcut o proiecţie dia cu trei aspectomate, acţionate concomitent, reprezentând structuri vegetale şi animale. În felul acesta, ambientul spaţial a luat forma unui happening cu public.
Suprapunerile fotografice au continuat şi cu diferitele acţiuni cu corpuri geometrice, mături şi lumânări aranjate în propria lui grădină, pe care Bertalan le combina apoi cu alte şi alte imagini, capturi fotografice luate pe malul râului Bega sau în alte locuri ale oraşului, de-a lungul plimbărilor sale. A utilizat acest procedeu combinând experimentele sale pedagogice cu studenţii cu peisaje înregistrate de el pe dealurile din jurul Sibiului sau din Munţii Apuseni.

Acest material vizual, care la început avea un puternic caracter experimental, s-a metamorfozat ulterior, pe măsură ce atitudinea lui în faţa naturii s-a schimbat semnificativ, evoluând de la un caracter obiectiv (macrofotografii) spre unul din ce în ce mai subiectiv. Artistul a ajuns să se identifice cu subiectele reveriilor lui, făcând o apropiere între structurile vegetale şi propriul corp sau autoportret. Combinaţiile acestea vizuale, rezultat al suprapunerilor, l-au stimulat spre astfel de interpretări metaforice.
Pentru Constantin Flondor, fotografia şi filmul au oferit suportul ideal pentru cercetări legate de percepţie şi de experimente vizuale diverse, unele realizate în mijlocul naturii. Deja din 1972, în urma unei călătorii în Germania, îşi achiziţionase un aparat de filmat cu peliculă S.8 mm. Cu acest aparat, Flondor a început mai întâi să filmeze diferite fenomene din lumea înconjurătoare, cum ar fi de exemplu *Membrane de săpun*, în fond un studiu despre efemer, film inclus ulterior în lucrarea complexă *Multivision* (1978) realizată în colaborare cu Doru Tulcan şi Ştefan Bertalan. Dar un proiect de anvergură, prin concept şi chiar prin modul de realizare, a fost panoul fotografic de mari dimensiuni (123 x 280 cm), intitulat *Dezvelirea monumentului* şi realizat între 1973-74. În vara anului 1973, după ce participase alături de colegii săi din grupul Sigma la festivalul de artă „Cibinium" de la Sibiu, Flondor a avut ocazia să filmeze întâmplător, la Constanţa, inaugurarea unui monument în spaţiul public.
Interesat de percepţie, el a deconstruit ulterior acest eveniment filmat şi a utilizat secvenţele fotografice recompunându-le ca într-un puzzle, doar că centrul de interes al evenimentului – monumentul, care se afla în mijlocul compoziţiei – a devenit neclar, în timp ce marginile compoziţionale, locul unde se afla publicul, au prins contur şi au căpătat o importanţă mai mare decât subiectul iniţial. Manipulând astfel percepţia vizuală obişnuită (combătută prin inversarea legilor naturale prin care ochiul uman funcţionează fixându-şi claritatea în centru, în timp ce vederea periferică este mai neclară), artistul a dorit să experimenteze o altfel de viziune, inversată, distrasă spre margini. Efectul este unul interesant, nu doar din









alăturat, de sus în jos:
Doru Tulcan, Anamorfoze 8, 9, 11, 1979

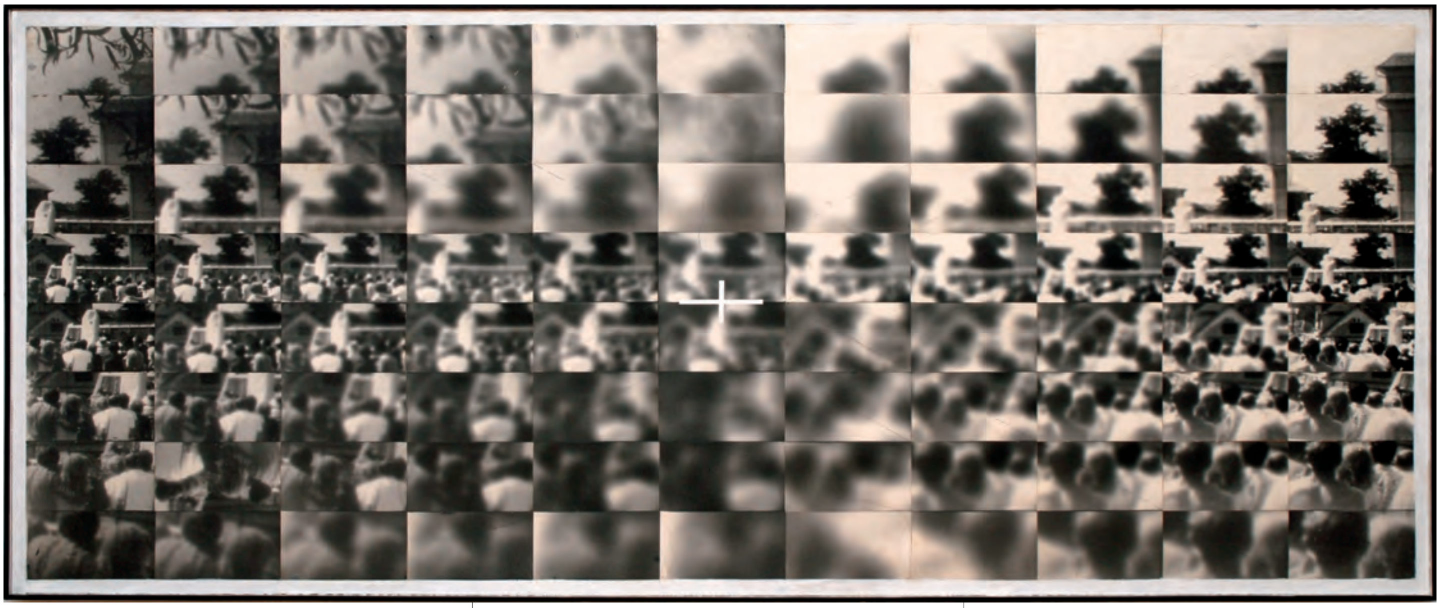
pagina alăturată:
Constantin Flondor, Dezvelirea monumentului, 1973-74

punct de vedere optic, ci şi din punct de vedere al unui conţinut semantic al imaginii, care, transformată în acest fel, îşi pierde sensurile şi semnificaţiile iniţiale. În realizarea acestui panou de mari dimensiuni, el a utilizat clişee filmate, devenite capturi fotografice, pe care le-a mărit mult, uneori până la efectul de neclaritate. A creat ulterior un colaj fotografic din aceste fotograme, aranjate conform cercetării sale despre percepţie.

Flondor a utilizat fotografia ca un mijloc de a documenta acţiunile sale în natură, acţiuni de tip land art, iar fotografiile acestea i-au servit spre materializarea cât mai elocventă a conceptului său artistic. Una dintre cele mai interesante acţiuni din acea perioadă s-a intitulat *Solarograme* (1976), artistul propunându-şi să urmărească şi să înregistreze, la intervale de zece minute, umbra lăsată de un marcher (un fir de iarbă), pus peste o hârtie milimetrică; schimbarea umbrei, conform unei curbe sinusoidale, a fost şi fotografiată, acest tip de document completând întreaga acţiune. Ulterior, Flondor a repetat principiul acestei acţiuni la scara monumentală a Văii Pietrelor din Munţii Retezat, unde marcher a fost o bandă lungă, traversând spaţiul amplu al acestei deschideri. Fotografiile, rezultat al acestor acţiuni, au însoţit conceptul în spaţiul expoziţional, alcătuind de fapt, în arta românească a anilor 1970, un tip unicat de document.

Acelaşi caracter experimental se regăseşte şi în seria fotografică *Făină. Concav – convex* din 1977, prin care Flondor inaugurează cercetările legate de studii de relief, iar materialul folosit este făina. Plasticitatea făinii este remarcabilă, din punctul său de vedere, deoarece se modelează uşor, devenind asemenea unor reliefuri montane, în imaginaţia artistului, asemănate cu dealurile Bucovinei. Procesul artistic cuprinde experimentele cu făina de tipul unor acţiuni, intitulate *Cernere şi modelare*, filmele sau fotografiile care documentează acţiunile sau înregistrează rezultatul acestor acte artistice şi, ulterior, picturile având ca sursă de inspiraţie acest întreg proces.

Seria de fotografii *Făină. Concav – convex* atinge punctul culminat al simulării şi al iluziei optice, atunci când artistul reuşeşte să obţină imaginea unei hemisfere, perfect conturată în suprafaţa neregulată a făinii,



astfel încât să sugereze fie o sferă care plutește, fie o suprafață concavă bine articulată. Fotografiile oferă imagini ambigue, iar lectura acestor forme derutează și nedumerește. În fotogramele în care apar și mâinile artistului, ca și cum ar aplica o mișcare de rotație unui disc, amprenta apare ca un cerc, în timp ce în altele alternează imaginea unei sfere cu o suprafață concavă, în interiorul căreia presară puțină materie suplimentară de făină.

Dacă în acest tip de fotografii Constantin Flondor a fost interesat de jocurile optice rezultate în sfera sa de cercetare experimentală, percepția este totuși cea care-l interesează cel mai mult. Studiile de percepție sunt dezvoltate și cu ajutorul mijloacelor filmului, iar în acest sens cel mai bine conturat rămâne filmul *Eu – Tu – Martor*, realizat în 1979. În acest film, el utilizează trei ecrane pe care se proiectează trei înregistrări diferite: primul – al autorului care filmează, al doilea al încă unui martor (filmările lui Doru Tulcan), iar al treilea un cadru fix care redă imaginea în mod imuabil, obiectiv.

Pornind de la acest tip de cercetări, el a dezvoltat în anii următori și alt gen de fotografii, ca în *Câmpul pădurii*, din 1980, unde studiile de frunziș, înregistrate în alb și negru și mărite pe un panou, sunt apoi analizate în funcție de zonele de interes ale percepției ochiului, acestea fiind marcate cu cruciulițe albe și negre peste fotografie, notând diferite intensități tonale înregistrate de ochiul pictorului.

Doru Tulcan a utilizat și el fotografia și filmul în mod intens, începând cu mijlocul anilor 1970, iar o parte dintre filmările lui au fost incluse în ansamblul instalației multimedia intitulată *Multivision* (1978), realizată de membrii grupului Sigma. În această perioadă, el a pornit de la o temă de cercetare leonardescă – zborul unei păsări, pe care l-a dezvoltat în mod complex în ansamblul lucrării de grup. Tot cu acea ocazie, Tulcan a inclus în acea proiecție și filmări experimentale, cum ar fi studiul unei picături de apă, modul în care aceasta se formează și apoi se desprinde pentru a se integra într-o nouă masă de lichid. Pentru aceasta, el a utilizat filmări *slow – motion*, prezentate de el și sub forma unor capturi foto. În același ansamblu, el a urmărit și a filmat flacăra produsă de arderea unui chibrit, spargerea unei sticle, ruperea unui obiect fragil, în general o serie de „micro-procese supradimensionate prin proiecții", pentru a utiliza formularea autorului însuși. Caracterul experimental al fotografiilor și al filmelor sale din anii 1970 s-a concretizat în seria intitulată *Anamorfoze* din 1979, în care Doru Tulcan a utilizat o fantă de lumină, obținută printr-o proiecție dia, fantă ce remodela corpurile privite prin această fantă, mai ales corpurile nude ale unui model feminin și al unui copil. Această rețea, alcătuită din lumină-umbră, produce un efect de abstractizare asupra corpurilor distorsionându-le într-o oarecare măsură. Artistul a realizat și un film scurt cu acest experiment.

La începutul anilor 1980 Tulcan a continuat același tip de cercetare cu unele acțiuni și experimente în natură, transformate ulterior în serii de fotografii alb /negru, apoi în serigrafii. Una dintre acestea s-a intitulat inițial *Urme* și a fost realizată sub forma unei acțiuni, în care artistul trasa rețele de linii regulate, unduitoare, pe nisip. Concepția minimalistă a acestei acțiuni, realizarea simplă și expresivă a fost transpusă în patru fotografii de mari dimensiuni ce amintesc parcă de filosofia zen (*Topometrii subiective*). În mod asemănător, artistul a inițiat o analiză a efemerului încercând să surprindă printr-o acțiune umbra propriului său corp, din care au rezultat alte serii fotografice, intitulate *Lumină și umbră*, din 1983 și apoi mai multe lucrări de grafică.

Experimentele și cercetările membrilor grupului Sigma – Bertalan, Flondor și Tulcan – alcătuiesc un capitol aparte al artei contemporane românești și au avut un caracter de pionierat prin conceptul lor, deschis către explorarea unor zone neconvenționale, neglijate de regulă de sistemul artistic tradițional, centrat mai mult pe obiectul investit cu caracterul de unicat artistic. Fotografiile sau capturile unor filme, realizate de ei în acea perioadă, nu cultivau caracterul calofil al obiectului artistic, ci mai degrabă caracterul deschis (necanonic), intuitiv și mult mai creativ, care își făcea drum pe căile mai puțin bătătorite ale reprezentării artistice. De aceea, credem că aceste cercetări îi alătură pe cei trei artiști timișoreni unei serii destul de scurte de nume care au jucat un rol inovator în arta contemporană românească în anii 1970-1980.

FOTOGRAFIE EXPERIMENTALĂ LA ORADEA ÎN ANII '80

text de **LÁSZLO UJVÁROSSY**

În anii 80, mediile emblematice ale manifestărilor artistice internaţionale – instalaţiile, textilele în prezentare tridimensională, fotografia experimentală, grafica multiplicată, desenul în serie – s-au infiltrat şi în galeriile Europei de Est, ca fenomene caracteristice epocii. Funcţiile artistice ale fotografiei au reprezentat un fel de stimulent sau catalizator pentru operele plastice, efect demonstrat de numeroasele expoziţii ale deceniului.

deasupra:
Laszlo Ujvarossy – Ferenczi, Mineriada

pagina alăturată, sus:
Laszlo Ujvarossy – Ujvarossy, Generator de amintiri

pagina alăturată, jos:
Laszlo Ujvarossy – Găină, The Wall with Friends

Pe lângă arta conceptuală, generatorul tendinţelor artistice expansive ale anilor '70 a fost „redescoperirea posibilităţilor experimentale ale fotografiei"[1], cu ajutorul cărora se făcea apel mai puţin la „sentimentele şi emoţiile spectatorului, optând mai degrabă pentru a-i implica intelectul"[2]. Acţiunea, happening-ul, land arta, fotografia care să documenteze „noile forme de manifestare artistică"[3] sau experimentele de manipulare a fotografiilor (sub influenţa acţioniştilor) au fost studiate, încă de pe la sfârşitul anilor şaptezeci, şi la universitatea clujeană de arte plastice. Este important şi faptul că experimentele fotografice se puteau mândri, deja, cu o tradiţie considerabilă, rezultând din expoziţiile de la Casa Schiller[4] din Bucureşti. Grupul orădean Dialog a urmat, de asemenea, tendinţele vremii, integrând fotografia în arsenalul mijloacelor de exprimare. Astfel, cei din Atelier 35 au apelat la fotografii, „uneori în mod direct, alteori ca inserţii intermediale, le-au expus pe pereţi, le-au introdus în instalaţii sau în câte un ritual de proiecţie"[5].
Caracteristicile fotografiei sau ale diafilmelor se găsesc, de altfel, şi azi în colecţiile mai multor colegi. Cei mai familiarizaţi cu genul erau soţii Găină-Gerendi. Membri activi ai clubului foto „Nufărul" din Oradea, amândoi s-au folosit, cu profesionalism tehnic şi artistic, de aceste mijloace de expresie. Au organizat expoziţii de fotografie şi proiecţii (vezi programele „Joc secund" din 1982 sau „Labirint" din 1984). Pe lângă fotografia metaforică, poetică, au mai recurs şi la alte funcţii oferite de camera de luat vederi: fotografia documentară, *land art* sau *process art*. Au realizat serii de diafilme în care îşi prezentau acţiunile (cum ar fi „Timp de pace" sau „Exodul din Paradis"). Gerendi Anikó relata în legătură cu diafilmele dispărute: „Probabil nici nu merită să-ţi aminteşti de ceea ce nu îţi vine în minte automat. Îmi pare rău, însă, pentru diaporame, care s-au distrus. Am investit munca unui deceniu în ele, plus toţi banii pe care-i aveam, eu şi Dorel[6], înainte de a ne integra în tagma „artiştilor plastici". Cel mai mare succes ca fotografi, câştigând toate premiile, l-am cunoscut la Timişoara, unde preşedintele juriului era Coriolan Babeţi, pe care, de altfel, nu-l cunoşteam pe atunci, fireşte. Ultima dată am documentat atelierul şi creaţia lui Bunuş, Jovián şi Zsakó, într-o serie de diapozitive. Mai întâi ne-am dus la Bunuş; naivii de noi nu ştiam, încă, ce înseamnă Fumul lui Abel[7]. Pentru mine a fi acolo însemna o lecţie importantă, îmi amintesc evlavia cu care am păşit în atelierul lor, de parcă ar fi fost o biserică."[8]
Tot aici se încadrează acei artişti care, din lipsa tehnologiilor video, au înlocuit filmele artistice experimentale cu proiecţii de diafilme colorate. În acest context, trebuie menţionate încercările lui Onucsán din 1981, concretizate în filme care-i documentau locul de muncă[9], scena activităţii sale zilnice, prezentate lui Ujvárossy. Deşeurile şi mormanele diferitelor obiecte abandonate din curtea fabricii constituiau un environment în sensul actual al cuvântului. S-a decis să se imortalizeze această situaţie, urmând o rută aleasă de Onucsán, ca apoi să se organizeze o seară comună de proiecţie (însă aceasta n-a mai avut loc, din păcate). Mult mai târziu, Ujvárossy a iniţiat „Zugrăvitul" (1985), apoi manifestarea provocatoare din tabăra de creaţie de la Darova (1986), în ambele cazuri având fotografia ca scop. Prima dată,

pretextul era asigurat de zugrăvirea casei, cu chiuveta din baie mânjită cu roșu de parcă era vorba de locul unei crime. A doua oară, Ujvárossy i-a rugat pe participanții la tabără să vopsească diferite simboluri ale fertilității pe cuptorul brutarului darovean pentru ca acesta să intre în context simbolic cu ele. Alții au implicat fotografi profesioniști pentru a-și documenta acțiunile – „Copacul” lui Dan Perjovschi din 1988 a fost documentat de Ion Budurean; la fel proceda și Emil Dobribán. În majoritatea cazurilor au colaborat, însă, Găină și Teodor Pantea (azi lector universitar la catedra de fotografie, pe atunci inginer în industria de prelucrare a cărnii), care nu făcea parte din grup, doar simpatiza cu activitatea de acolo.
Dintre producătorii de filme de scurtmetraj îi amintim pe Károly Kovács, cu lucrările sale documentare datate din 1979 și 1984, și pe Sorin Vreme, cu filmul experiment din 1988, „Om și medium”. Károly Kovács a inițiat o acțiune de tip land art, aproape unică pe scena artistică din România. Documentarea acesteia atestă crearea unor dealuri de dimensiuni considerabile între blocurile de tip cutii rectangulare uriașe dintr-un cartier în curs de construcție. Dealurile îngustau puținul loc rămas printre elementele de beton; timp de mai multe zile se putea ajunge la intrările blocurilor doar pe niște cărări înguste. Lucrul cel mai straniu e că a reușit să-și ducă planul la bun sfârșit, ceea ce părea absolut neverosimil pe atunci. Documentația rămasă nu vorbește despre cum a convins autoritățile în legătură cu acest experiment. Rezultatul reprezintă începuturile land art în România. În comentariul expoziției „Medium”, Bálint Chikán afirma că artistul „a creat filme despre procesul de conștientizare, despre sistemul psihoformativ. Acestea erau lucrări conceptuale, realizate cu tehnica epocii de pionierat a filmografiei experimentale artistice. Sigur că din punct de vedere formal, ele nu se puteau compara cu rezultatele înaltei tehnici folosite de Ioan Peleș, Wanda Mihuleac sau Ion Grigorescu”[10]. A treia încercare filmografică a lui Kovács înregistrează acțiunea de tip performance din 1984, programată pentru expoziția „Desen”.
Grupul Dialog și-a intitulat seria celor mai importante expoziții din anii '80, „Fotomobil”, apelând la fotografie „ca la o putere dinamică, activizantă”[11] pentru a-și transmite ideile și mesajele. Jakobovits Márta a vorbit despre posibilitățile date de „tărâmul nimănui” dintre fotografie și artele plastice, care pot deriva într-o exprimare unică, deoarece „neutralitatea acestei zone spirituale face ca expresivitatea și energiile ambelor tipuri de manifestare să se poată amplifica tocmai aici”[12]. Aceste posibilități au avut ca rezultat fenomenele interdisciplinare orădene din anii optzeci, concretizate într-o expoziție cu implicații la nivel național, organizată de trei ori la rând de către Atelier 35. Prima dată s-a întâmplat în 1984, apoi în 1986 și, în cele din urmă, cu cel mai mare număr de participanți, în 1988. La început, inițiatorii și organizatorii erau Dorel Găină G., soția lui de atunci, Anikó Gerendi, Cornel Abrudan, conducătorul Atelierul 35, Onucsán, Ujvárossy; ulterior și Perjovschi a preluat multe sarcini. În perioada de formare a identității grupului Dialog faptul că mulți artiști cunoscuți li s-au alăturat celor orădeni[13] încă de la prima expoziție a reprezentat un avantaj considerabil. Pe afișul expoziției din 1984 întâlnim nume ca Imre Baász, György Csaba Borgó, Aladár Garda, Radu Igazság, Iosif Király, Mária Lukács, Dan Mihălțianu, Timotei Nădășan, Laurențiu Ruță, Marilena Preda Sânc, Titu Toncian, Lajos Nagy, Adriana Popescu, Alexandru Jakabházi etc.
Rudolf Bone este singurul artist participant orădean care și-a început activitatea din Atelier 35 cu ocazia evenimentului din '84. Sculptor fiind, și-a aranjat lucrările într-un mod ce nu corespundea nicicum criteriilor clasice și tradiționale, apela de multe ori la fotografii pentru a-și „îmbrăca” formele în straiele mitologiei cu conotații multiple. Odată cu trecerea anilor, i se părea tot mai important să se manifeste în acțiuni artistice, acestea aducându-i recunoașterea internațională. Însă la sfârșitul anilor optzeci, Bone a ajuns la o decizie stranie, distrugându-și toate documentele fotografice ale acțiunilor timpurii. Din fericire, ziarul de artă și literatură al anilor nouăzeci, Kelet–Nyugat, mai păstrează câteva fotografii pe baza cărora putem reconstrui momentul '84. În acțiunea „Eden”, „fotografia documentară s-a rupt de obiectul său”[14] – după cum susține Beke László în legătură cu fotografiile menite doar să documenteze ceva. Această acțiune a lui Bone este de fapt un happening sarcastic de casă, primul de acest gen, unde participă doar în rol de regizor și spectator. El coordonează acțiunea artistică în vederea seriei fotografice: un cuplu tânăr intră în pielea goală într-o cutie confecționată din postere de peisaje, apoi aruncă afară un măr pentru a provoca un proces intelectual în public. Mesajul de atunci e actual și azi. Cutia făcută din copia naturii distruse, adică simulacrul, poate fi locul perfect în care să ne gândim la fructul oprit, la modul în care ne folosim cunoștințele: respectăm natura de odinioară sau o distrugem? Autorul a pregătit cutia de dimensiuni considerabile (de aproape 2 m) într-o instalație acompaniată cu fotografiile procesuale documentare.
În legătură cu lucrarea lui Barna Holló, „Greutatea mediului”, Fábián Imre însumează în același an caracteristicile care ar putea reprezenta sloganul acționismului orădean: „Sistemul structural al artei se schimbă acum aproape sub ochii noștri. Grafica nu mai anunță adevăruri de necontestat. Procesul realităților cotidiene se caută în alternativele tradiționalului. Greutatea mediului ca acțiune oferă o astfel de alternativă. Este o experiență vizuală concretă, dar și o viziune! În ea, creatorul ei își invocă trăirile, viața întreagă, propria ființă. Acțiunea este menită să exercite un anume impact asupra noastră,

alăturat:
Laszlo Ujvarossy – Gerendi, Tangaj rocking

mijloc:
Laszlo Ujvarossy – Bara, Haina

jos:
Laszlo Ujvarossy – Bunuş, Nr. 1 acţiune

pagina alăturată:
Laszlo Ujvarossy – Gerendi, Scaun

care să ne influenţeze încă mult timp după vizionarea lucrării, a gestului."[15] Barna Holló şi-a desenat propria siluetă în mărime naturală pe o bucată de PAL melaminat, a decupat-o şi i-a lipit poze pe care le-a făcut în timp ce se plimba în spaţiul public cu o pernă adusă din locurile natale, din regiunea Ghimeş, trecând prin mai multe situaţii interesante. În cadrul expoziţiei din '84 a expus silueta în poziţie verticală, facilitând vizitatorilor evocarea evenimentelor trecute, pe baza documentaţiei fotografice. În cazul expoziţiei „Foto-mobil", pozele au fost expuse în compania obiectului original, perna.
Anikó Gerendi a prezentat la prima expoziţie o serie de fotografii lirice de tip diaporamă – azi le-am spune „scene" –, într-o analiză în tonuri alb-negru. Pe panoul de sus, pe un fundal albit anume, se distinge silueta unei persoane, iar din cauza nuanţelor gradate de umbră, ni se pare că se mişcă, ca şi cum s-ar apropia de noi, apoi la fel de treptat se contopeşte cu reflexele vibrânde ale mării. Continuarea se afla pe panoul de jos, o oglindire oblică a celui de sus, pe care vedem figura umană din spate cum priveşte către mare cu mâna ridicate la ochi, apoi se pierde în lumină, la fel cum venise. Un ritm fabulos, circular, care porneşte din alb, trece prin negru şi se reîntoarce în alb.
Sculptoriţa Judit Egyed a pregătit pentru expoziţia din '84 o statuie din gips a infantei Margareta (pictată de Velázquez) în mărime naturală, analizând astfel, pe de o parte, rolul reproductiv al fotografiei în contextul reprezentării, iar, pe de altă parte, pozarea implicată de fotografiere. Lucrarea poate fi considerată de importanţă majoră, a doua în rândul creaţiilor inovatoare ce marcau rezultatele atitudinii experimentale (prima personalitate definitorie în acest sens fiind Bone); a fost prezentată în reproducere de revista de specialitate Arta.
Tendinţele interdisciplinare se pot studia şi în manifestările artistice ale lui Gyöngyi Kerekes: creaţiile textile din 1983 oferă nişte exemple elocvente în acest sens. Pentru artistă, expoziţia din 1984 a însemnat prima ocazie majoră pentru a-şi prezenta lucrările din module textile, în care a intercalat structuri fotografice în trei moduri operaţionale: 1. cu ajutorul plantelor (mediu natural, în acest caz frunza), 2. prin sublimarea naturii (în textile, desene sau fotografii), 3. apelând la posibilităţile oferite de textile (împăturiri, modificări de viziune). Pentru spectator, aceste medii se puteau sintetiza în concepţii suprapuse, ample sau tranzitorii. Obiectele reprezintă, deci, rezultatele experimentelor care manipulează textura materialelor textile aplicate, prin exploatarea maleabilităţii, posibilităţilor de variaţii, polisemanticii, prin funcţiile documentare ale fotografiei.
Ujvárossy s-a prezentat cu un program de „recuperare a kitsch-ului", manifestat în „Paradis" sau „Europa e a mea", precum şi în „Bună viziune de bibelou vă doresc", care se caracterizează prin recopierea fotografiei retuşate, manipularea grafică a pozei sau dialog purtat cu kitsch-ul suvenir. Interesul său faţă de amintirile obiectuale, în special faţă de poze se poate documenta din anul 1978, când a iniţiat seria „Eliberarea sentimentelor dintr-un spaţiu rigid" compusă din 30 de piese (desen, litografie, ofset), prin care analizează atitudinea rigidă şi artificială a unor eleve novice dintr-o mănăstire, pe o poză din secolul al XIX-lea cu ajutorul semioticii şi al mijloacelor oferite de colaj, sub influenţa tendinţelor conceptuale ale vremii. Şi această serie – ca toate celelalte de mai târziu – este un motiv plastic, un dialog obiectual, prin care autorul se poate destăinui şi poate să comunice câte ceva în legătură cu amintirile explicite ale realităţilor cotidiene. Procesul creativ presupune aici evoluţie emoţională, transformare, eliberare din spaţiul constrâns în care ni s-a dat să trăim. Titlul „ambalat" în fotografia-suvenir transmite un mesaj cinic realităţii socialiste.
Lista celor din Atelier 35 s-a schimbat până în 1986, mulţi au plecat, şi mai mulţi au venit. Graficianul Gina Hora a revenit, de exemplu, după obţinerea licenţei la Bucureşti, apoi au sosit artistul media Sorin Vreme şi sculptorul Iulian Anghel. Dintre absolvenţii universităţii clujene, în special pictorii au fost atraşi de Oradea. şi-au cerut repartizarea aici, printre alţii, Maria Minchievici, Emil Dobribán, György Katona, Ovidiu Sălăgean, Florian Heredea, precum şi Andrei Zálder (designer), iar din Sălaj s-a mutat la Oradea pictorul Ioan Augustin Pop, urmat de colegul său, Csaba Lázin.[16] A doua sesiune de expoziţii, cea din 1986, „Foto-mobil II", îşi datorează succesul – pe

lângă contribuția artiștilor amintiți – și faptului că, la invitația grupului Dialog, s-au prezentat, cu experimentele lor fotografice, numeroși artiști de renume din țară: Jakab Ábrahám, Arina Ailincăi, Călin Beloescu, Geta Brătescu, Călin Dan, Mircea Florian, Teodor Graur, Andor Kömíves, Stela Lie, Dan Mihălțianu, Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Marilena Preda Sânc, Epaminonda Tiotiu.

„Decorului happening”[17] din 1984 al lui Rudolf Bone și sculpturii *environmentale* semnate de Judit Egyed (care poate fi considerată și o instalație incipientă) li s-au alăturat în expoziția din 1986 un număr impresionant de astfel de încercări inedite. Lucrările expuse în spațiul galeriei, acompaniate de cele parietale, transformau sala „Mercur” într-o instalație uriașă, spațiu de artă ambientală unic. Lucrarea lui Bone, „La Boca de la Verita” (Gura adevărului), a șocat spectatorii și de această dată. Cu atât mai mult cu cât, în fotografia mărită a imensului „cap al Gorgonei ce le smulge mâinile mincinoșilor”[18] (relief de un metru pătrat agățat în spațiu liber), din gura figurii atârna o mănușă albă de bumbac, cu degetele aranjate în gest simbolic de batjocură. Iar dedesubt, pe un cerc de sticlă neagră se aflau tot felul de gunoaie, însumând ironie și conotații politice subtile. Confruntat în lumea dictaturii cu minciuni deghizate în adevăruri, Bone și-a exprimat opinia într-un fel absolut inteligibil pentru toți din acea vreme. Detaliile acțiunii cu „scaun fotografic” semnate de Anikó Gerendi au ieșit, de asemenea, din canoanele convenționale ale tradițiilor fotografice. Cel de-al doilea environment al lui Gyöngy Kerekes documenta o acțiune artistică intimă printr-o lucrare serială de textile. Fotografiile explorau posibilitățile expresive oferite de cinci bucăți de cergă roșie, tăiate în forma vulvei. Acest material a fost expus mai târziu și în Galeria „Helios” din Timișoara. Posterul-autoportret nedesfăcut al lui Miklos Onucsan a atacat ideea multiplicării prin misterul datorat ascunderii lui. În imaginația noastră, fotografia a dobândit valențe noi și s-a transformat în portret inedit. Concepția artistică înlocuiește poza cu un obiect, o cutie cilindrică de ambalaj transformată în mijloc intermedial.

Mediatizată în toată țara, expoziția „Foto Mobil III” din 1988 a însemnat un succes major, atât din punctul de vedere al participanților, cât și din cel al operelor prezentate. Lista artiștilor s-a completat cu nume ca Geta Brătescu, Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Dan Mihălțianu, Călin Dan, Iosif Király, Adrian Guță, Amalia Perjovschi, Radu Igazság, Constantin Petrașchievici, Mircea Stănescu, Petru Rusu, Sándor Bartha, Onisim Colta, Călin Man, Stroia Iosif, Ioan Gnandt, Marcel Brăilean, Simona Nuțiu, Cristina Paiu, Paul Cheptea, Radu Pulbere, Laurențiu Ruță, Lăcrămioara și Adrian Aramă. Dintre lucrările celor din Atelier 35 Oradea se evidențiază „Visul de cristal al muntelui albastru” semnată de Judit Egyed. Obiectul statuiform din gips de alabastru, de un albastru deschis, oferă multiple posibilități de interpretare. La prima vedere, amintește de un simbol al fertilității, în stilul lui Hans Arp, cu mijloacele de exprimare fundamental diferite față de modul în care se definea termenul de statuie în Transilvania. După cum observa Jakabovics Márta, plastica organică este dominată de o viziune stranie, tensiunea forțelor lăuntrice creează un echilibru puternic și natural, caracteristic

pentru această formă de manifestare.[19] Efectul neobișnuit rezulta nu doar din forma inedită, ci și din pozele de nori, decupate din reviste japoneze și aplicate pe suprafața materialului modelat. Colajul obținut sugerează de fapt un vis, „suprafața formelor montane” devine, astfel, tărâmul fanteziei, unde cerul se oglindește pe pământ, „sera cristalelor”. Este vorba de un colaj din amestecul mediilor, o interfață între fotografie și sculptură de o prospețime poetică. Dan Perjovschi putea fi observat în procesul unei acțiuni, așezat în poziția lotus, cu fițuici albe pe haină. „A recurs la fotografie nu doar pentru funcția vizuală și documentară, ci și ca mijloc de expresie metaforică, aplicat în cursul captării momentelor din seria de acțiuni comune cu soții Găină.”[20] Sorin Vreme a expus fotografiile de tip body art în mediu natural. A făcut poze de prim-plan, sub titlul „Om și mediu”, în care a explorat posibilitățile expresive oferite de mișcarea proprie. Miklos Onucsan a creat o aluzie cinică dintr-un poster cu peisaje împachetat într-un ambalaj rupt, intitulând lucrarea „Istoria ruginii de la origini și până în prezent”. Acest obiect poster, pe jumătate ascuns într-o cutie cilindrică monumentală, se leagă de mediul fotografiei doar prin ideea, reprodusă fotografic, de pe eticheta ambalajului. Spațiul expozițional, datorită înghesuielii, numărului mare de spectatori și a dimensiunii impozante a lucrărilor instalate, aducea a *environment* coerent, asemenea evenimentului din 1986. Sub semnul fotografiei, lucrările au dobândit o anume omogenitate, s-au format intermedialități, situații mixte, care au atras pe lângă tinerii artiști din țară și numeroși critici de artă. Organizatorii expozițiilor Atelierului 35 au putut conta, din ce în ce mai mult, pe interesul publicului.

Această atitudine nu-i caracteriza, însă, pe cei responsabili cu cultura: „Ana Lupaș a organizat la Sibiu o conferință, cu concursul tinerilor critici de artă, eveniment diversificat, cu mai multe manifestări artistice, dintre care acțiunea lui Alexandru Antik a șocat organele de control ideologic într-atât, încât a fost întreruptă în mod brutal de miliție. Despre celelalte consecințe vă spunem doar că prim-secretarul UTC din Sibiu a fost demis din funcție. Totuși, seria evenimentelor artistice neobișnuite implică tot mai multe orașe și artiști (vezi happeningul lui Zoe Pop, când în acțiunea intitulată „Lacul lebedelor” a trimis lucruri cusute și brodate de mână, din București, celor din grupul orădean, cu ajutorul lui Judit Egyed).”[21] În ciuda celor discutate mai sus, numeroase orașe din țară – Timișoara, Baia Mare, București, Cluj, Sibiu – au invitat artiștii Atelierului 35 din Oradea în sălile lor de expoziție.

Note:

[1] Ágnes Gyetvai, Önfejtágító Swierkiewicz Róbert, catalog Mail Art, Budapesta, 1988, p. 18
[2] Zoltán Sebok, Az új muvészet fogalomtára, Budapesta, Orpheusz Kiadó, 1996, p. 44
[3] Bálint Chikán, „Fiatal képzomuvészek kiállítása Sepsiszentgyörgyön” (manuscris pentru seria Forrás), in Pókerparti Aphroditével, VÁROS, Ed. ARCUS, p.308 .
[4] Vezi cataloagele expozițiilor fotografice organizate la Casa de Cultură „Friedrich Schiller” în 1978
[5] Dorel Găină G., Manuscris despre Atelierul 35, 25 noiembrie 2004, Cluj
[6] Idem.
[7] Anikó Gerendi se referă la bogatul stoc de materiale și ustensile pe care Bunuș l-a ars în acțiunea sa.
[8] Anikó Gerendi, Manuscris, septembrie 2004 (nepublicat)
[9] Colectivul „Arta Crișană”, unde s-au produs numeroase obiecte artizanale, de exemplu păpuși sau covoare.
[10] Bálint Chikán, „Fiatal képzomuvészek kiállítása Sepsiszentgyörgyön” (manuscris pentru seria Forrás), p. 317
[11] Jakobovits Márta, in Korunk, Cluj, 1988
[12] Idem.
[13] Cornel și Mária Abrudan, Gheorghe Aursulesei, Rudolf Bone, Varnava Bihari, Judit Egyed, Anikó Gerendi și Dorel Găină G., Barna Holló, Márta Jakobovits, Nicolae Cruch, Geta Manu, Ioan Aurel și Maria Mureșan, Ladislau Mureșan, Miklos Onucsan, Dorin Sandru, Gyöngyi Kerekes și László Ujvárossy.
[14] László Beke, Médium/elmélet, Budapesta, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, 1997, p. 10
[15] Imre Fábián, „A szám képzomuvésze: Holló Barna”, Kelet–Nyugat, an 1, nr. 21, 1990, p. 9
[16] Numele lor figurează pe afișul documentar publicat în 1988 al expozițiilor „Foto-mobil”, afiș proiectat de Dan Perjovschi și Dorel Găină G.
[17] Zoltán Sebok, Az új muvészet fogalomtára, Budapesta, Orpheusz Kiadó, 1996, p. 34
[18] Márta Jakobovits, „A fénykép mint mozgató, aktivizáló ero”, Korunk, nr. 12, Cluj, 1988
[19] Idem.
[20] Idem.
[21] Dorel Găină G., Manuscris despre Atelierul 35, 25 noiembrie 2004, Cluj

FOTOGRAFIA ÎN ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ DUPĂ 1989. O CRONOLOGIE.

text de **AURORA KIRÁLY**

Anul 1989 a însemnat un punct de cotitură în modul în care artiştii români au început să se exprime în artele vizuale. După această dată, accesul mult mai uşor la informaţie, dezvoltările tehnologice ale echipamentelor foto şi video şi posibilitatea de a călători au contat enorm în câştigarea unei experienţe internaţionale. Lipsa acestor resurse pe parcursul a câteva decade şi-a pus amprenta pe opera şi cariera multora dintre ei.

Schimbarea politică din 1989 a adus o deschidere imensă pentru artiştii maturi a căror creaţie a beneficiat de un nou suflu după experienţa unor participări la expoziţii internaţionale, burse sau rezidenţe de creaţie şi a oferit condiţiile pentru apariţia unei noi generaţii de artişti, educate de la început în spiritul libertăţii de exprimare.

Începând din anii '90, artiştii români încep să fie invitaţi în expoziţii internaţionale şi un „val" de curatori din Europa de Vest şi America de Nord vizitează pentru documentare ţările Europei Centrale şi de Est. Au fost organizate un număr important de expoziţii care au avut ca temă istoria şi traumele pe care comunismul le-a lăsat asupra acestor indivizi şi societăţi. Aceste expoziţii internaţionale au venit şi ele în două trepte. În anii '90, interesul curatorilor era orientat spre post-comunism şi a fost reflectat în expoziţii precum: *Beyond Belief: East Central European Contemporary Art*[1], *Europa, Europa – The Century of the Avantgarde in Central and Eastern Europe*[2], *After the Wall: Art and Culture in Post-communist Europe*[3], *L'Autre Moitié de l'Europe*[4]. În aceeaşi decadă, au mai fost organizate o serie de expoziţii româneşti în alte ţări, ca de exemplu *Erste Schritte – Rümanische Kunst der 90er Jahre*[5], *Bucharest Nach '89 – Kunst in Rumänien heute*[6]. De cele mai multe ori aceste proiecte erau iniţiate şi finanţate de instituţiile culturale din acele ţări şi nu din iniţiativa şi efortul local.

În prima parte a anilor 2000, după dezintegrarea Iugoslaviei şi încheierea războaielor din Balcani, interesul curatorilor s-a concentrat pe această zonă geografică: *Inventer un peuple. L'art contemporain dans les Balkans*[7], *In the Gorges of the Balkans*[8], *In search of Balkania*[9], *Blood and Honey – the Future's in the Balkans*[10], *Cosmopolis*[11].

Multe dintre aceste expoziţii prezentau mai mult sau mai puţin aceeaşi selecţie de artişti, care reflectau în creaţia lor aspectele politice şi/sau sociale ale tranziţiei sau ale istoriei recente. Aceasta a şi fost una dintre criticile aduse acestor proiecte, faptul că selecţia curatorilor se îndrepta mai întotdeauna spre lucrări şi proiecte care se suprapuneau sau veneau în completarea imaginii pe care publicul vestic o avea deja prefabricată despre Estul Europei. Cu toate acestea, expoziţiile menţionate mai sus au avut un rol important în aducerea unui grad de recunoaştere internaţională pentru un grup restrâns de artişti români.

Totuşi, au fost câteva aspecte care au încetinit această afirmare internaţională a artei româneşti. Greutăţile financiare ale tranziţiei din România, schimbările frecvente ale miniştrilor din domeniul culturii, lipsa de interes pentru creaţia contemporană au făcut ca arta să fie neglijată în investiţiile statului şi administraţiei locale. Cu foarte rare excepţii, artiştii români participau la expoziţiile internaţionale fără nici un sprijin financiar local. Datorită acestui aspect, invitarea lor în expoziţii era bine analizată înainte, pentru că, spre deosebire chiar şi de artişti din fostul bloc comunist cum ar fi cei cehi, polonezi sau unguri, cheltuielile artiştilor români trebuiau sprijinite integral (producţie şi transport lucrări, transport artist, cazare, viză, diurnă etc.). Aceasta făcea ca un artist român să devină mai „scump" în bugetul unei expoziţii internaţionale şi mai dificil de invitat decât un artist comparabil ca valoare dar provenind dintr-o ţară în care infrastructura culturală era mai bine pusă la punct. Cu siguranţă şi acest aspect a avut un impact negativ asupra promovării internaţionale „la turaţie maximă" a artiştilor din România.

De asemenea, în anii '90 s-a simţit acut lipsa bugetelor pentru promovare – similare cu cele implementate la mijlocul anilor 2000, de genul AFCN[12] sau Programul Cantemir al Institutului Cultural Român – care să genereze o serie de evenimente sau publicaţii de specialitate.

De-abia după anul 2004, în perioada în care deputatul liberal Mona Muscă a fost ministru al culturii, au fost create, la presiunea grupurilor societăţii civile şi ale ONG-urilor din domeniul culturii, câteva fonduri importante pentru sprijinirea culturii şi artiştilor[13]. Tot cam în aceeaşi perioadă, în 2003, cele câteva centre culturale din străinătate sunt reorganizate şi se constituie Institutul Cultural Român (ICR). Începând din 2005, când Horia Roman Patapievici devine preşedinte al acestuia, încep să fie alocate fonduri mai mari, se deschid noi centre în mai multe capitale Europene iar ICR începe să-şi justifice rolul pe care-l are – de a promova pe scena internaţională cultura şi arta românească. ICR devine prezent în sprijinirea participărilor româneşti la evenimente de anvergură – bienale, festivaluri, evenimente internaţionale – aşa cum este şi normal pentru o instituţie de acest tip.

Un alt aspect limitator în anii '90 a fost de ordin politic – existenţa vizelor şi procesul greoi şi uneori umilitor prin care se obţinea viza pentru plecarea în străinătate.

În 1991, a fost înfiinţată Fundaţia Soros din România, ca parte a unei reţele de fundaţii create în ţările fostului bloc comunist de bancherul american de origine maghiară George Soros[14]. Prin această fundaţie s-au dezvoltat programe dedicate educaţiei prin acordarea de burse de studiu, facilitarea accesului la tehnologie şi internet, elaborarea manualelor alternative, precum şi în domeniul politicilor de sănătate

pagina alăturată:
Gheorghe Rasovszky - Selfportrait, 100x100 cm, 1980-2007

deasupra (de sus în jos):
1. Euroartist București – „Călăreți”, silver print, din proiectul „Eroul din Carpați”, Bienala de la Istanbul, 1995
2. Gheorghe Rasovszky – Murmurateur, 1979

stânga:
Euroartist București – „Dejunul la București (după Manet)”, cybachrome, 1994

publică, a culturii, societăţii civile şi a dezvoltării sectorului non-guvernamental.
În 1993, în Bucureşti a fost înfiinţat Centrul Soros pentru Artă Contemporană (CSAC) care a avut un rol important în modelarea scenei artistice româneşti după 1990. Centre similare erau create în ţările unde deja funcţionau Fundaţiile Soros şi ele aveau ca misiune sprijinirea dezvoltării şi expunerea internaţională a artei contemporane din ţările Europei Centrale şi de Est.
Iniţial, programele Centrului Soros pentru Artă Contemporană acopereau finanţări de cataloage şi călătorii în străinătate, documentaţii de artişti precum şi prezentarea şi promovarea scenei locale prin intermediul unei expoziţii anuale. În anii care au urmat s-au implementat şi programe de finanţare a cataloagelor de artist dar şi a unor evenimente generate de centru[15]. Impactul pe care Centrul Soros pentru Artă Contemporană l-a avut asupra scenei artistice româneşti, mai ales asupra generaţiei tinere, este extrem de important, în special pentru artiştii interesaţi de arta conceptuală, de performance, fotografie şi noile medii.
Dintre oportunităţile pe care le oferea Centrul Soros, amintim aici:
- posibilitatea de informare din materiale ce puteau fi consultate la sediu său – cataloage, cărţi şi reviste actuale, casete video;
- realizarea de documentaţii despre artişti români importanţi. Centrul „comisiona" criticilor şi istoricilor de artă documentaţii extensive pentru o serie de artişti, cum ar fi: Geta Brătescu, Ion Bitzan, Ştefan Bertalan, Alexandru Chira, Ştefan Câlţia, Constantin Flondor, Ion Grigorescu, Florin Mitroi, Teodora Moisescu Stendl, Ion Stendl, Vladimir Zamfirescu ş.a.
Printre criticii de artă care au lucrat la aceste documentaţii se numără: Judit Angel, Magda Cârneci, Liviana Dan, Ruxandra Demetrescu, Adrian Guţă, Ioan Horga, Corina Mircan, Amelia Pavel, Ileana Pintilie, Theodor Redlow, Alexandra Titu, Ileana Vlasiu, Gheorghe Vida ş.a.
În a doua parte a anilor '90, mulţi dintre studenţii Academiei de Arte din Bucureşti au beneficiat din plin de aceste informaţii şi mulţi dintre ei au dat curs invitaţiei Centrului de a-şi constitui un dosar de artist pentru a-şi prezenta activitatea. Aceste dosare au reprezentat o resursă importantă pentru curatorii internaţionali interesaţi de arta românească. Facilităţile oferite de Centrul Soros le-au fost de un real folos şi au contribuit major la interesul pe care aveau să-l acorde artei contemporane după terminarea studiilor. Printre studenţii şi tinerii absolvenţi interesaţi de arta contemporană, unul dintre evenimentele cele mai aşteptate din fiecare an era cel al expoziţiei anuale organizate de CSAC. Prima expoziţie anuală, intitulată sugestiv *Ex Oriente Lux*[16], a fost dedicată artei video – o premieră în România.

În ceea ce priveşte fotografia, majoritatea artiştilor care vor utiliza acest mediu în proiectele lor sunt fie dintre cei care experimentaseră şi înainte de 1989 – cum ar fi Ion Grigorescu, Geta Brătescu, Horia Bernea, Florin Mitroi, Iosif Király, Dan Mihălţianu, Teodor Graur, Radu Igaszag, Roxana Trestioreanu, Marilena Preda-Sânc sau duo-urile artistice formate după 1990 precum subREAL[17] şi Euroartist[18], iar în a doua parte a anilor '90 artişti din generaţiile mai tinere – Lila Passima, Aurora Dediu, Alexandra Croitoru, Nicu Ilfoveanu, Mircea Cantor, Gabriela Vanga ş.a. Fotografia a început să fie folosită mai intens în lucrările artiştilor vizuali: ca notaţie, element intermediar, în realizarea unor obiecte artistice şi instalaţii sau ca mediu în sine, dar şi în documentarea unor proiecte artistice efemere, cum ar fi performance-ul şi instalaţia.
În anii care au urmat, artiştii şi-au asumat un rol proactiv implicându-se, precum colegii lor critici de artă, sau alături de ei, în organizarea unor expoziţii şi festivaluri care erau necesare pe scena românească. În 1990, are loc primul festival *AnnArt – International Living Art Festival*, înfiinţat de Baasz Imre şi grupul Etna[19] din Sfântul Gheorghe. Acest festival s-a derulat pe parcursul a zece ediţii, până în 1999, şi a constituit un fel de maraton al performance-ului, organizat într-un cadru natural cu totul special. Acţiunile erau programate într-un ritm destul de alert, iar publicul pendula între lacul Sf. Ana şi zona campingului, în funcţie de locul unde erau planificate acţiunile.
În anul 1991, a avut loc prima expoziţie de carte obiect intitulată *cARTe. Cartea ca obiect*[20], o expoziţie care, prin artiştii şi obiectele reunite, a rămas un reper. În perioada regimului totalitar, mai ales în anii '80, unele cărţi erau inaccesibile sau greu de procurat. În acelaşi timp, lectura devenise un refugiu în faţa realităţii ostile şi apăsătoare. Această expoziţie era o modalitate de a marca revenirea la normal. Mediile utilizate în lucrările prezentate în expoziţie erau dintre cele mai diverse. Multe dintre lucrări utilizau fotografia ca insert în cadrul unor obiecte sau sub formă de colaj, ca de exemplu creaţiile artiştilor: Ion Bitzan, Geta Brătescu, Roxana Trestioreanu, Carmen Paiu, Ion Stendl ş.a. În acelaşi an 1991, are loc la Teatrul Naţional, Galeriile 3/4, controversata expoziţie *Sexul lui Mozart*[21], cu ocazia aniversării a 200 de ani de la moartea compozitorului. În expoziţie erau prezentate lucrări ale unor artişti din generaţii diferite, preocupaţi de creaţia şi personalitatea lui Mozart. Multe dintre instalaţiile prezentate au rămas documentate doar prin intermediul fotografiei[22] şi unele au fost publicate în revista „Arta".
În 1992, urmând pasiunea sa pentru fotografie şi arhive fotografice, Mihai Oroveanu a constituit fotogaleria GAD, prima galerie „alternativă" din Bucureşti, amplasată într-un spaţiu din cadrul Oficiului Naţional de Documentare şi Expoziţii de Artă. GAD a funcţionat cu sprijinul Institutelor culturale străine la Bucureşti, care de cele mai multe ori, când itinerau expoziţii de fotografie, alegeau acest spaţiu. Curatorii fotogaleriei GAD – Mihai Oroveanu şi Ruxandra Balaci – prezentau fotografie istorică (Talbot Rice, Carol Popp de Szathmary) sau artişti internaţionali contemporani (Thomas Ruff, Martin Parr, Sebastião Salgado) precum şi artişti români care foloseau fotografia: Ion Grigorescu, Iosif Király, subREAL, Teodor Graur, Mihai Oroveanu, Horia Bernea, Peter Jacobi, Dan Mihălţianu, Dan Perjovschi, Vlad Iacob, Radu Igaszag, Gheorghe Rasovszky, Dorel Găină, Emilian Săvescu. Spre sfârşitul anilor '90, fotogaleria GAD i-a prezentat pe Mircea Cantor, Alexandra Croitoru, Florin Tudor/Mona Vătămanu, Gabriela Vanga, Daniel Gontz, Aurora Dediu, Ştefan Cosma, Nicolae Comănescu etc. Fotogaleria GAD a încetat să funcţioneze în 2002, când a fost înfiinţat Muzeul Naţional de Artă Contemporană, reprezentat mai întâi prin spaţiul Kalinderu Medialab şi apoi, în 2004, prin

pagina alăturată, sus, de la stânga la dreapta:
Matei Bejenaru – „50", Expoziția Anuală CSAC, Castelul Câlnic, 1997
Matei Bejenaru – „Alexandru cel Bun", performance 1994

dedesubt, de la stânga la dreapta:
Roxana Trestioreanu – „Eu prin ceilalți", Artexpo, 1996
Roxana Trestioreanu – „Autoportret cu dantelă", 1990

dedesubt, de la stânga la dreapta:
Irina Botea – „Up and Down", 2005

cel de la Palatul Parlamentului.
La nivel de institute culturale străine, în anii '90 practic erau patru poli activi: Goethe Institut care în parteneriat cu IFA[23] a adus în România mai multe expoziţii/festivaluri de fotografie sau video ale unor artişti care trăiesc şi lucrează în Germania, dar au şi contribuit la expunerea unor artişti români în Germania. British Council a adus câteva expoziţii de fotografie clasică (*Cecil Beaton*) dar şi contemporană (*Fotografie Britanică Contemporană*) pe care le-a prezentat în spaţiile Oficiului Naţional de Documentare şi Expoziţii de Artă şi al Fotogaleriei GAD. Institutul Francez s-a implicat de asemenea, pe lângă promovarea artei din Franţa, şi în mai multe proiecte bilaterale. În prima parte a anilor '90, foarte activ a fost şi Centrul Cultural al Republicii Ungare care prin intermediul directorului de atunci, Jarai Istvan, şi a directorului de programe Cristina Borţun (care cunoştea bine scena artistică locală), a iniţiat şi găzduit multe proiecte, evenimente şi expoziţii unde fotografia era destul de des reprezentată. Amintim aici expoziţia *Eu, en, ich* a artistelor Marilena Preda-Sânc şi Roxana Trestioreanu, cu intervenţia la vernisaj a Magdei Cârneci (1993); prezentarea susţinută de Iosif Király despre proiectele de performance şi fotografie realizate la Sommerakademie Salzburg (1993); expoziţia organizată de studenţii cursului opţional de fotografie coordonat de Iosif Király şi Radu Igaszag la Academia de Artă din Bucureşti (1994) ş.a.
Fără a avea un institut cultural în România, Olanda a jucat un rol important în diferite schimburi culturale prin ambasadorul său Coen Stork, un mare iubitor de artă contemporană în general şi de fotografie în particular. Mai mulţi curatori şi directori de muzee au venit în acei ani la Bucureşti la invitaţia lui Stork. La iniţiativa sa, au fost itinerate şi în România în mai mulţi ani consecutivi expoziţiile cu fotografiile premiate la World Press Photo, cea mai importantă expoziţie anuală de fotografie de presă din lume.
Cu excepţia câtorva evenimente, printre care găzduirea prelegerii artistului Antoni Muntadas ca invitat în cadrul expoziţiei *...01010101...*[24], o instituţie mai puţin simţită în peisajul cultural românesc a fost Institutul Cultural American, care, în schimb, în anii '70-'80, a fost o prezenţă foarte activă, puternică şi incomodă pentru regimul comunist.
Singura resursă documentară despre proiectele artistice din perioada 1990-2000 rămân cataloagele de expoziţii. Pe lângă acestea, mai sunt câteva publicaţii de specialitate, printre care revista *Artelier*[25] apărută prima oară în 1997 şi revista *Balkon*[26], apărută prima dată la sfârşitul anului 1999. Revista *Balkon* a apărut trimestrial până în 2002, când încetează colaborarea cu revista omonimă din Budapesta. Numărul 8/2001 din *Balkon* a fost dedicat integral fotografiei, cu un insert intitulat *11 tineri fotografi în Balkon*[27] sincronizat cu o expoziţie la Galeria Nouă din Bucureşti.
Începând din 2003, editorul Idea Print & Design înfiinţează Fundaţia Idea şi lansează periodicul *IDEA artă+societate*. Unul dintre meritele editurii IDEA este seria de traduceri a unor cărţi importante despre domeniile culturii vizuale moderne şi contemporane, al fotografiei, filozofiei, socialului sau politicului. Cărţile apărute în colecţia *Balkon* se numără printre cele care vizează direct domeniul fotografiei şi artelor vizuale.
În 1993, are loc prima ediţie a Festivalului Internaţional de Performance *Zona* organizat de criticul şi istoricul de artă Ileana Pintilie la Timişoara. Prin intermediul fotografiei, aceste performance-uri sunt documentate şi promovate atât pe pagina de internet a festivalului cât şi în reviste, cărţi sau cataloage.
În 1994, expoziţia anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană intitulată *...01010101...* este dedicată proiectelor artistice realizate în colaborare cu diferite minorităţi/comunităţi, în cadrul ei fiind prezentate o serie de lucrări care utilizau fotografia[28]. Tot în 1994, Centrul Soros susţine financiar participarea la Bienala de la São Paulo a tuturor ţărilor în care îşi desfăşoară activitatea. România participă cu un proiect fotografic intitulat *Nomadic*, ce consta într-o instalaţie realizată cu fotografii ale artiştilor Teodor Graur, Dorel Găină, Ion Grigorescu, Iosif Király, Călin Man. Curatorul participării româneşti a fost Călin Dan.
„În context internaţional, prezenţa artiştilor români la evenimente de anvergură trezeşte interesul unor periodice de prestigiu să coopteze editori din România. Astfel în paginile revistelor *Imago, Art Press, Flash Art, Springerin, Umelec, Praesens* găsim articole semnate de Ruxandra Balaci, Călin Dan, Judit Angel, Raluca Velisar, Mihnea Mircan, Cosmin Costinaş ş.a. În paralel, apar recenzii în *Kunstforum, Archis, Eikon* etc. semnate de critici internaţionali."[29]
În anul 1995, are loc expoziţia *MediA Culpa*[30], unde este prezentată o instalaţie fotografică de grup, realizată de Radu Igaszag împreună cu studenţii cursului opţional de fotografie de la Academia de Arte din Bucureşti. În acelaşi an, la Bienala de la Istanbul este prezentată instalaţia *Eroul din Carpaţi*[31] a duo-ului artistic Euroartist compus din Olimpiu Bandalac şi Teodor Graur. Instalaţia era prezentată sub forma unor fotografii alb-negru în mărime naturală, în care cei doi artişti înscenau diverse situaţii inspirate din realitatea cotidiană a tranziţiei româneşti. Instalaţia era prezentată sub forma unor siluete decupate, montate pe un carton rigid şi expuse pe perete sau amplasate în spaţiu.
La cea de-a patra expoziţie anuală Soros[32], ce a avut loc în 1997 la Cetatea Câlnic, Matei Bejenaru a expus pe zidurile cetăţii proiectul *50* ce consta în fotografii de mari dimensiuni reprezentând portrete ale sătenilor. În acelaşi an, Matei Bejenaru iniţiază la Iaşi Festivalul de performance *Periferic*. În timp, festivalul se va transforma în Bienala *Periferic* (2001) care a prezentat şi proiecte fotografice. De asemenea, multe dintre lucrări erau instalaţii temporare sau performance-uri, iar efemeritatea acestor lucrări rămânea consemnată şi documentată doar prin fotografie, film video sau în textul din catalog.
O contribuţie majoră în utilizarea fotografiei în proiectele artistice de după 1990 a avut-o grupul subREAL ale cărui proiecte au implicat tot timpul, într-un grad mai mic sau mai mare, fotografia. Însă proiectul dezvoltat începând din 1995, care explorează arhiva de fotografii şi negative a revistei „Arta", are o abordare conceptuală în care fotografia şi arhiva fotografică au un rol central.
Anul 1999 este marcat de primul concurs organizat de Ministerul Culturii pentru desemnarea proiectului curatorial pentru Pavilionul României la Bienala de la Veneţia. Câştigător va fi proiectul *Report* al lui Judit Angel, care îi prezenta pe Dan Perjovschi şi grupul subREAL, cei din urmă expunând proiectul fotografic *Serving Art 2*.
Tot în 1999, pe scena culturală românească îşi face apariţia Antena Pro Helvetia, ca parte a unei reţele de „antene" înfiinţate în Europa Centrală şi de Est de fundaţia elveţiană pentru cultură Pro Helvetia din Zürich. Directoarea biroului de la Bucureşti a fost pe toată durata celor aproape zece ani de funcţionare Gabriela Tudor, un manager cultural care a condus cu viziune şi multă dedicaţie programele biroului, fiind extrem de implicată în proiecte artistice româneşti din aproape toate domeniile: dans, teatru, arte vizuale, arhitectură, literatură, management cultural. Lansarea biroului de la Bucureşti a fost marcată prin expoziţia *Mostre*[33], de la Muzeul Naţional de Artă al României – Departamentul de Artă Contemporană. Expozanţii erau Dan Perjovschi şi subREAL, cu proiectele expuse în Pavilionul Român de la Bienala de la Veneţia în 1999, împreună cu doi artişti elveţieni de marcă: Pipilotti Rist şi Roman Signer.
Începând din anii '90, studenţii şi tinerii absolvenţi au început să utilizeze tot mai frecvent fotografia în proiectele lor. Un exemplu ar fi Festivalul *Student Fest* de la Timişoara, unde au fost expuse mai multe lucrări de fotografie sau acţiuni documentate fotografic. Un rol major în dezvoltarea şi promovarea fotografiei în arta contemporană românească l-a avut înfiinţarea departamentelor de Foto-Video la universităţile de artă din ţară.
Cele două departamente fondate în anii '90 (Cluj şi Bucureşti) au avut încă de la început orientari diferite, primul alegând să urmeze o direcţie a fotografiei de artă ce se baza pe formule estetice consacrate, cel de-al doilea punând accentul încă de la înfiinţare pe rolul fotografiei ca sistem de semne, ca o componentă centrală în arta şi cultura contemporană dar şi în peisajul mediatic şi politic, urmărind evoluţia ei din prisma noile curente şi tendinţe internaţionale.
Din punct de vedere practic, aceste departamente au fost şi sunt dependente de tehnologie şi se dezvoltă o dată cu ea. A doua jumătate a anilor '90 a fost condiţionată de tehnologia analogică, astfel că majoritatea studenţilor şi a artiştilor lucrau preponderent fotografie alb-negru pe film, cu transpunere pe hârtie fotografică, iar pentru filmele video erau de obicei utilizate camerele video VHS şi SVHS. În acea perioadă, în România, posibilităţile financiare ale instituţiilor care finanţau proiecte artistice erau extrem de limitate, artiştii nu îşi permiteau (şi chiar dacă îşi permiteau nu aveau unde) să realizeze printuri de dimensiuni mari şi de calitate pentru că nu existau specialişti şi firme care să lucreze profesionist în domeniul procesării imaginilor şi al printării fotografice. De aceea, de multe ori, expoziţiile anilor '90 aveau un aer improvizat, nefinisat, chiar dacă existau proiecte interesante.
Din 1990 încoace, peisajul artei contemporane a evoluat intens, schimbările internaţionale fiind influenţate de toate aspectele vieţii: politic, social, cultural, dar cel mai mult de avântul tehnologic, de digitalizarea informaţiei şi de mijloacele de comunicare în masă. Internetul este unul dintre factorii-cheie care au contribuit la schimbarea multor parametri şi domenii, de la cel economic, la cel cultural şi artistic. Nici artiştii nu au făcut excepţie, internetul a devenit în timp o scenă pentru derularea unor proiecte online, o platformă de comunicare, un suport pentru publicaţii de artă etc.
În anii 2000, lucrurile s-au schimbat destul de alert, atât pe scena internaţională cât şi în România. În primul rând, avântul deosebit luat de tehnologia digitală a schimbat cu totul posibilităţile pe care le oferă aparatura fotografică şi implicit demersul şi motivaţia artiştilor.

deasupra, de la stânga la dreapta:
1. Nicu Ilfoveanu – SPA_Viitorul Rădești, 66 x 100 cm, UltraGiclee™ print, 2006
2. Nicu Ilfoveanu – SPA_Turn, 66 x 100 cm, UltraGiclee™ print, 2005

deasupra (de la stânga la dreapta):
1. Alexandra Croitoru – Untitled (Bodybuilder), 2003, 100x85 cm
2. Alexandra Croitoru – Untitled (Prime Minister), 2004, 100x85 cm

dedesubt (de la stânga la dreapta):
1. Călin Dan – Așteptări_03, 2002
2. Călin Dan – Așteptări_02, 2002

Tot în anii 2000 au fost înființate secțiile de Foto-Video și la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iași și la Facultatea de Arte a Universității de Vest din Timișoara.
În ceea ce privește posibilitățile tehnice de procesare și imprimare a imaginilor, dacă în România sfârșitul anilor '90 a fost marcat de explozia minilab-urilor[34], începutul anilor 2000 a reglat treptat posibilitatea imprimării și finisării de calitate a printurilor fotografice. Începând din anul 2000, tehnologia digitală de captare, procesare și redare a imaginii pur și simplu a explodat, aparatele de fotografiat și camerele video au devenit din ce în ce mai performante, mai miniaturale, programele de prelucrare a imaginii au devenit din ce în ce mai precise și pot realiza mai multe operațiuni iar posibilitățile de imprimare oferă acum variantele existente în restul lumii. Fotografiile pot fi astăzi imprimate la fel de ușor pe hârtie mată, lucioasă sau pe materiale cu diferite texturi, cu opțiunea de a fi apoi aplicate pe suporturi care le fac mai rezistente și care oferă și o modalitate de prezentare profesională.
Evenimentele încep să se succeadă destul de rapid. În 1999, Irina Cios – directoarea Centrului Internațional pentru Artă Contemporană[35] – inaugurează Galeria Space. Aici vor fi organizate expoziții cu artiști români deja recunoscuți, cu tineri artiști sau chiar studenți. Din 2000 a fost inițiată suita de întâlniri numite *Autoportret*, unde invitatul era un artist/curator/arhitect care își prezenta proiectele. Studenții aveau astfel prilejul de a cunoaște și omul, și opera lui, și puteau avea acces la detalii despre procesul de creație al unor artiști sau arhitecți români importanți.
La Muzeul Național de Artă al României – Departamentul de Artă Contemporană, are loc în 1999/2000 expoziția *Transitionland*, curator Ruxandra Balaci. Fotografia este prezentă în expoziție în lucrările mai multor artiști: Mihai Oroveanu, Iosif Király, Lia Perjovschi, Mircea Cantor, grupul Rostopasca.
La Sibiu, Liviana Dan organizează evenimentul *In Full Dress*, unde pe lângă expoziție are loc un colocviu despre modă – corp și gen. În cadrul expoziției sunt expuse fotografiile grupului 2D[36] și ale Alexandrei Croitoru.
În 2001, într-unul din spațiile aflate sub administrarea Primăriei Municipiului București se deschide Galeria Nouă. Acest spațiu de artă contemporană va avea o activitate intensă până în 2008, când primăria capitalei va decide să nu mai reînnoiască contractul de acordare a spațiului. Deși galeria preluată în 2001 avea un trecut total neinteresant, în scurt timp s-a reușit transformarea lui într-un loc cu o identitate clară și cu un public fidel, un factor determinant fiind profilul specializat pe fotografie și noile media. Amplasarea în apropierea Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu" și a Universității București a contat mult în atragerea vizitatorilor și a unui procent ridicat de tineri și studenți.
În perioada 2001-2008, au fost prezentate peste 200 de expoziții[37] și evenimente. Artiștii pe care îi promova Galeria Nouă erau cei din zona fotografiei și a noilor media – artiști români consacrați din diferite generații (Grigorescu, Graur, Rasovszky, Király, subREAL, Patatics, Călin Dan, Croitoru, Botea, Benera, Nancă, Gontz, Vătămanu & Tudor, ș.a.) sau internaționali (Elina Brotherus, Hélène Binet, Sabine Bitter/Helmut Webber, Ola Pehrson, duo-ul artistic suedez Biggert & Bergstrom, Krassimir Terziev ș.a.) dar și tineri absolvenți/studenți prin programul *Portfolio Reviews*[38].
Galeria Nouă a funcționat de la început ca un loc de întâlnire pentru lumea artei contemporane, de prezentare pentru expoziții/proiecte novatoare, aici au fost organizate seri cu prezentări pe teme de artă contemporană dar și evenimente cu DJ și VJ (cu mare impact la generația tânără de la începutul anilor 2000). Când a apărut Galeria Nouă, nu existau decât câteva spații[39] de expunere pentru arta contemporană, iar acesta a fost startul pentru alte inițiative care au început să se înmulțească din 2003, când au apărut galeriile: Posibilă, H'art, Hag (devenită ulterior Ivan), Anaid, Andreiana Mihail, Plan B de la Cluj etc.
În 2002 se inaugurează Kalinderu MediaLab, un loc unde fotografia și noile media au avut un rol central. În cei doi ani de funcționare, aici au fost expuse o parte din achizițiile MNAC[40] dar au avut loc și alte expoziții și evenimente[41].
În 2004 are loc prima ediție a Bienalei Tinerilor Artiști organizată de Fundația Culturală Meta[42]. Până în acest moment au fost organizate patru ediții ale acestei bienale, la fiecare dintre ele fotografia fiind prezentă în mai multe proiecte și abordări.
Din punctul de vedere al publicațiilor, unul dintre eforturile de a aduna la un loc informația despre fotografia din România și de a o face accesibilă și scenei internaționale aparține Asociației Galeria Nouă, care în 2006 a realizat publicația bilingvă română-engleză *Fotografia în arta contemporană. Tendințe în România după 1989*. La această carte au contribuit deopotrivă critici de artă mai experimentați alături de colegi de-ai lor aflați la început de carieră: Irina Cios, Mihnea Mircan, Cosmin Costinaș, Anca Mihuleț, Cosmin Moldovan, Cristiana Radu, Raluca Ionescu. Raluca Nestor a contribuit cu un material extrem de util: o serie de interviuri cu o selecție de artiști care povestesc despre scena artistică românească a anilor '80 și despre modul cum era utilizată fotografia în proiectele de artă plastică.
Începând din a doua jumătate a anilor 2000, scena de artă contemporană se schimbă destul de mult atât pe plan internațional cât și pe plan local. Printre artiștii tineri care utilizează frecvent fotografia în proiectele lor se numără: Irina Botea, Alexandra Croitoru, Nicu Ilfoveanu, Mircea Cantor, Matei Bejenaru, duo-ul artistic Mona Vătămanu și Florin Tudor, Vlad Nancă, Daniel Gontz, Maria Drăghici, Duo vand der Mixt, Cosmin Moldovan, Bogdan Bordeianu, Olivia Mihălțianu, Larisa Sitar, Michele Bressan, Bogdan Gîrbovan, ș.a. De asemenea, în cazul multor proiecte artistice se vede influența artei de tip relațional, teoretizată[43] de curatorul Nicolas Bourriaud la sfârșitul anilor '90.
Din punctul de vedere al „producătorului" de evenimente, aș spune că un punct nevralgic al acestor două decade de artă în România este numărul mic de comentatori activi – critici de artă și jurnaliști – care să analizeze critic fenomenul vizual actual. Dacă pe plan internațional, istoria artei a fost scrisă la timpul ei, iar „straturile" de artă nouă se așează și sunt documentate în ordine cronologică, despre arta românească există încă foarte puține cărți publicate sau traduse în limbi de circulație internațională care să decanteze și să pună într-un context (regional, internațional) mai larg ceea ce s-a creat în aceste perioade. O serie de expoziții și evenimente importante rămân de multe ori neconsemnate sau foarte superficial comentate în presa scrisă sau audio-vizuală. Mai multă vizibilitate mediatică ar aduce publicului interesat de domeniul vizual un plus de informare iar artiștilor și organizatorilor instituționali o documentare necesară și, de ce nu, o recunoaștere a efortului și activității lor.

deasupra:
Vlad Nancă – Imagini din seria „Down to Earth”, 2001-2003

Note:

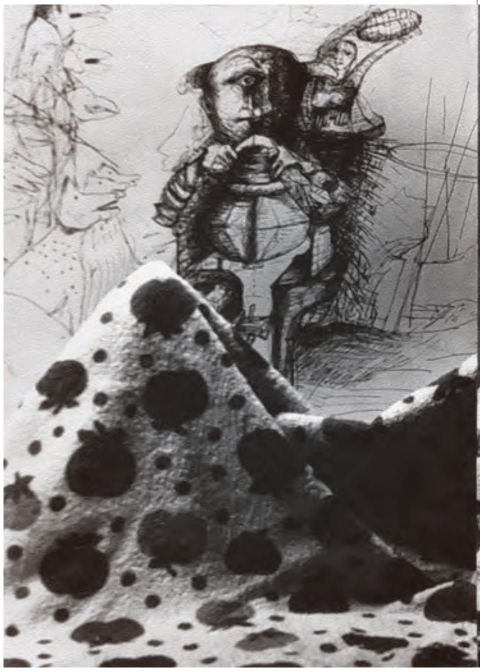
[1] Beyond Belief: East Central European Contemporary Art, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1995, curator Laura J. Hoptman.
[2] Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Kunst-und Austellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994, curatori Ryszard Stanislawski și Christoph Brockhaus.
[3] After the Wall: Art and Culture in Post-communist Europe, Moderna Museet, Stockholm, 1999, curator Bojana Pejiç și David Elliot.
[4] L'Autre moitie de l'Europe. Social Reality / Existence / Politics, Galerie nationale de Jeu de Paume, Paris, 2000, curatori: Anda Rottenberg, Lorand Hegyi, Viktor Misiano.
[5] Erste Schritte – Rümanische Kunst der 90er Jahre, Institut fur Auslandsbeziehungen, Stuttgart/Bonn/Berlin, 1993, curatori: Călin Dan și Alexander Tolnay.
[6] Bucharest Nach '89 – Kunst in Rumänien heute, Ludwig Forum, Aachen, 1997, curatori: Annette Lagler și Ruxandra Balaci.
[7] Inventer un peuple. L'art contemporain dans les Balkans – expoziție itinerantă, un proiect de: André Rouillé prin Programul Kaleidoscope prezentat în 1999 în Bulgaria – Galeria națională de artă străină Sofia, curator: Iara Boubnova; România – Sala Dalles, București, curator: Ruxandra Balaci; Grecia – Muzeul Macedonean de Artă Contemporană Tessalonik, curator: Katerina Siroglou; 2000, Centrul de Artă Contemporană Larissa.
[8] In the Gorges of the Balkan (In Den Schluchten Des Balkan), Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2003, curator René Block.
[9] In search of Balkania, Neue Galerie Graz am Landsesmuseum Joanneum, 2002, curatori: Roger Conover, Eda Cufer, Peter Weibel.
[10] Blood and Honey – the Future's in the Balkans, Essl Collection, Viena, 2003, curator Harald Szeemann.
[11] Cosmopolis. First Balkan Biennial, State Museum for Contemporary Art, Thessalonic, Grecia, 2004, curator Magda Carneci.
[12] Administrația Fondului Cultural Național.
[13] Fondul de mobilitate (disponibil pentru artiști, manageri culturali și chiar studenți) sau fondul pentru proiecte artistice la care puteau aplica și organizații independente, fondul Promocult – de promovare internațională a unor proiecte românești. Din păcate multe din acestea au fost sistate în 2009, din cauza crizei financiare.
[14] George Soros – economist, om de afaceri, miliardar american originar din Ungaria.
[15] De exemplu: Festivalul Gata! al absolvenților din universitățile de artă din România, AltFest – Festivalul internațional de teatru alternativ în spațiu neconvențional, Premiile anuale CSAC.
[16] Curator Călin Dan.
[17] subREAL – grup artistic fondat în 1990 de Călin Dan și Dan Mihălțianu. În scurt timp li se alătură Iosif Király. În 1990 grupul funcționează într-o formulă mai extinsă, care cuprindea și alți invitați. În 1993 Dan Mihălțianu părăsește grupul, acesta funcționând de atunci în formula unui duo artistic, compus din Călin Dan și Iosif Király.
[18] Euroartist – grup artistic fondat de Olimpiu Bandalac și Teodor Graur, activ între 1994-1997.
[19] Grupul Etna compus din artiștii Üto Gusztáv și Kónya Réka.
[20] cARTe. Cartea ca obiect, Muzeul Colecțiilor, București, 1991, organizatori: Dan Perjovschi, Geta Brătescu, Radu Igaszag, Ileana Ploscaru, Roxana Trestioreanu, Andrei Oișteanu.
[21] Organizator subREAL.
[22] De exemplu instalațiile și asamblajele: W.A.M. de Ion Bitzan, Cavalerul Thonet, Doamna Oliver și Don Giovanni de Geta Brătescu, 1000 de artiști în Europa de subREAL.
[23] Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), Stuttgart, Germania.
[24] Cea de-a 2-a expoziție anuală organizată de Centrul Soros pentru Artă Contemporană din București, Muzeul țăranului Român, 1994, curator Călin Dan.
[25] Publicată de Centrul Soros de Artă Contemporană în perioada 1997-2003.
[26] Revista Balkon publicată de Idea Design & Print, Cluj, editor Timotei Nădășan.
[27] Selecția îi cuprindea pe: Mircea Cantor, Alexandra Croitoru, Aurora Dediu, Cosmin Grădinaru, Nicu Ilfoveanu, Daniel Knorr, Zoltan Kovacs, ștefan Cosma, Vlad Nanca, Ioana Nemeș, Gabriela Vanga.
[28] Proiectele artiștilor: Radu Igaszag, Iosif Király, Marilena Preda-Sânc.
[29] Irina Cios – Fotografia ca mediu de experimentare artistică în contextul românesc după '89 în publicația Fotografia în arta contemporană. Tendințe în România după 1989, publicată de Galeria Nouă la Editura Unarte, 2006
[30] Cea de-a 3-a expoziție anuală organizată de Centrul Soros pentru Artă Contemporană, Institutul de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu, 1995, autor proiect Aurelia Mocanu, curator: Irina Cios.
[31] Instalație prezentată la Bienala de la Istanbul în 1995, curator: René Block.
[32] Expoziția Civitas Solis, Civitas Artis, 1997, curator Maria Rus Bojan.
[33] Curator Ruxandra Balaci.
[34] Mici firme care imprimau imaginile pe hârtie fotografică de la dimensiuni de 9/13 cm maxim până la formatul A3 dar care au avut doar o scurtă perioadă în care au fost competitive, după aceea cantitatea căpătând avantaj în detrimentul calității.
[35] La sfârșitul anilor '90 Centrele Soros din regiune intrau în etapa sunset a programului, prin care George Soros își reducea treptat sprijinul financiar. Centrele erau încurajate să se autofinanțeze și să devină instituții independente. Din 1999, titulatura centrului din România se schimbă în Centrul Internațional pentru Artă Contemporană.
[36] Grupul 2D compus din Aurora Dediu și Mirela Dăuceanu a fost activ între 1994-1997.
[37] Cu excepția proiectelor unde existau curatori invitați proiectele prezentate la Galeria Nouă erau coordonate de Aurora Király.
[38] Serie de expoziții propuse de Galeria Nouă prin care era făcut un apel de proiecte către studenți și tineri artiști. Din aceste proiecte se făcea o selecție ce era prezentată sub forma unei expoziții.
[39] În afară de galeriile U.A.P. spațiile obișnuite de expunere la acea vreme erau: Oficiul Național de Documentare și Expoziții de Artă cu Fundația Artexpo și Fotogaleria GAD, Galeria SPACE a Centrului Internațional pentru Artă Contemporană și Departamentul de Artă Contemporană de la Muzeul Național de Artă.
[40] Expoziția Preview, 2002, curatori: Ruxandra Balaci, Mihnea Mircan, Mihai Oroveanu, Florin Tudor, Raluca Velisar.
[41] Printre acestea: expoziția Shake The Limits (curator Maria Rus Bojan) și evenimentul video Shake Night (curatori: Mihnea Mircan, Alina șerban, ștefan Tiron) în cadrul proiectului european Re-location / Shake; Coop_02 Media Festival – Kalinderu MediaLab, 2002, Sunet: DJ Marika, DJ Mike, Electric Brother, Nemos, Curatori: Nicolae Comănescu, Florin Tudor, Mona Vătămanu, DJ Mike. Eveniment realizat in colaborare cu British Council și Trieste Contemporanea Committee.
[42] Fundația Culturală Meta a fost fondată în 1995 de Romelo Pervolovici și Maria Manolescu. De atunci este o prezență activă pe scena contemporană românească generând expoziții, simpozioane și Bienala Tinerilor Artiști.
[43] Esthétique relationnelle, Paris, Denoël, 1999.

DIALOG CU ION GRIGORESCU

interviu de **MAGDA RADU**

Magda Radu: În 1976 a avut loc prima expoziție de fotografie la Casa Schiller. Cum au început aceste expoziții? Dvs. ați avut inițiativa.
Ion Grigorescu: Da. Era un fel de titlu – *Fotografii folosite de artiștii plastici*. Cred că am încercat întâi la Uniune și mi s-a dat răspunsul acela pe care l-am mai pomenit de mai multe ori: „Neavând secție de fotografie, nu se poate ca într-o galerie a Uniunii să se expună așa ceva". Probabil mai fusesem invitat la expozițiile de la Casa Schiller, de care se ocupa Ingo Glass, un sculptor care după câțiva ani a emigrat în Germania, apoi a urmat un alt pictor sau sculptor, vag îmi mai amintesc, cu care m-am înțeles la fel de bine. Era acolo o directoare, un om timid și foarte binevoitor, care era bucuroasă de expoziții, de inițiative, pentru că îi completau programul, avea garanția angajaților ei, a dlui Glass. Probabil că l-am întrebat chiar pe el dacă vine cineva să facă cenzură la început, înainte de deschidere. Mi-a spus că nu vine nimeni, ar trebui să vină Alexandra Titu, care se ocupa de casele de cultură, așa am înțeles, dar ea nu trece pe acolo, îi lasă în pace.
Cum ați ajuns să luați legătura cu Ingo Glass, cum s-a petrecut apropierea de el, de Casa Schiller, cum v-a venit ideea să mergeți pe această cale? Îl știați dinainte pe Glass?
Probabil că mai fusesem invitat înainte să văd expoziții. și erau expoziții de calitate. Pentru ei, fotografia e o artă, nu e doar o meserie și în mediul acesta avea mai mult credit o expoziție de felul acesta.
Dar nu aveați bugete pentru aceste expoziții. Vă dădeau bani cei de la Casa Schiller?
Nu, nimic. Niște pereți, destul de nenorociți, panouri cu pânză de sac. Condițiile nu erau grozave, dar sălile erau destul de mari și potrivite pentru ce voiam noi. Aveam și spațiu de expunere și o sală cu scaune în care am făcut proiecții.
Dar în același timp, cam prin '76, dvs. începuserăți deja lucrul cu fotografia, cu filmul. Era concomitentă această inițiativă cu interesul din ce în mai susținut pentru fotografie pe care îl aveați la acea dată?
Da. Făcusem măriri fotografice, macrofotografii, cum se filmau pe atunci. Nu la un atelier în oraș, ci în atelier la mine și știam că mai mulți dintre colegi sunt preocupați de fotografie. Ion Dumitriu își documenta lucrul în tabără la Poiana Mărului și el a venit cu propunerile astea, cu groapa de gunoi de la Chiajna, care, în mod normal, într-o sală a Uniunii ar fi întâmpinat multă rezistență, dar acolo a mers, vorba românului, ca-n brânză. N-a zis nimeni nimic, a trecut ca ceva firesc.
Cum ați făcut prima expoziție? Cum s-a petrecut procesul de adunare a artiștilor, selecția, dacă a fost o selecție?
Erau numai prieteni apropiați, cărora le văzusem lucrările. Ei lucrau în paralel, nu erau numai fotografi. Scriba făcea design. El era un fel de *homme d'art*, făcea și un fel de body art sau performance. El mergea pe o linie internațională... Era un om informat. Ion Dumitriu era un om natural, făcea [lucrări] fără să fie preocupat că se aliază sau că mai face altcineva ceva asemănător. La fel și Zaica. Eugenia Pop e un personaj, la fel, foarte natural; era profesoară și cred că acum, sigur, e pensionară, dar atunci era profesoară de ceramică și făcea multă fotografie. Nu fotografia numai obiecte, fotografia și din ambianță, din transformările prin care treceau obiectele ei în timp ce lucra la ele. Era un om foarte inventiv, făcea și performanță. Nu știu exact ce informație avea ea de la Ana Lupaș sau de la alți profesori de acolo de la Cluj, dar avea și are drumul ei absolut personal, fără să țină cont de curentele și informațiile care vin din străinătate. Iar Peter Pusztaï trăia din grafică de carte și pentru coperți, se vede influența asta la el. Făcea mici obiecte din hârtie, combinate cu desene, un fel de păpuși pe care le anima și le plasa într-o scenografie – cam cum se joacă fetițele cu păpușile și le fac camere. Dar aici personajele erau un fel de mici monștri. Și le utiliza fie ca grafică de carte, fie pentru el însuși, de amorul artei.
Deci pe toți acești artiști îi cunoșteați dinainte să aveți inițiativa primei expoziții și i-ați invitat să propună fiecare ceva. Asta era procedura.
Mergeam la întâmplare, și pe ce aveau, și pe ce doream eu. Nu-i lăsam să se gândească prea mult. Discutam și alegeam imediat ce anume să prezinte.
Dar în principiu dvs. alegeați, nu?
Da. Eram pasionat de faptul că descopăr că fiecare folosește fotografia altfel decât ceilalți, pentru treburile lui personale.
S-ar putea spune că erați un fel de curator?
Mă rog, eu nu-mi pun problema așa. Pentru că am început pe atunci când nu exista termenul ăsta, deci nu m-a învățat cineva, ci am văzut la Nicodim, la Anca Arghir, când căutau lucrări pentru Cenaclu și de fapt, până la urmă, tot pe mine mă trimiteau prin ateliere să găsesc lucrări pentru Cenaclu, care a început prin '71-'72 – Cenaclul tineretului.
Acestea erau expoziții de tineret organizate de UAP care se desfășurau cu o anumită periodicitate.
Nu erau neapărat membri ai Uniunii. Cenaclul începuse foarte prost, prin '70, cred, când am participat și când mai exista sediul UAP din Calea Victoriei colț cu Grigore Alexandrescu – sălile alea cu tapet și cu scenă, cu foarte multe scaune, care era inițial locul de adunare al masoneriei. Și a început cu niște colegi de-ai mei de clasă, cu care absolvisem, care au venit să-și prezinte lucrările și le puneau cumva pe scenă, sprijinite de catedra care era pe scenă. Și, din sală, discutam cu Vlad Florescu, care se ocupa de tineret și era un om foarte deschis, doar că o dădea imediat pe reguli, pe geometrie, pe standarde plastice, pe limbajul plastic al picturii, al formatului. Cam trecuse vremea, tinerii încercau să facă cu totul altceva, dar nici ei nu erau foarte clari și nu erau niște teoreticieni. Pe urmă, ceva la Uniune s-a mișcat și au acordat Sala Orizont, la subsol, pentru Cenaclu. Acolo am avut și eu în '72 o expoziție. Altfel, se mai făceau expoziții pe Aleea Alexandru, la Casa de Cultură a Tineretului, unde e acum ICR. Dar sălile acelea sunt nenorocite rău, au niște lămpi care nu luminează bine, tot felul de reliefuri. Dar ne-am adaptat.
Aveați deci un rol și în cadrul acestor cenacluri. Spuneați că Anca Arghir și Ion Nicodim vă acordau încrederea de a selecta dvs. lucrări.
Aveau ei timp să meargă prin ateliere? Și, pe urmă, ei nu-i cunoșteau pe colegi. Astfel am cunoscut o grămadă de tineri colegi, sculptori și graficieni. Mai târziu, pe alții care făceau modă și alte lucruri.
Umblând prin ateliere v-ați dat seama că mulți artiști făceau fotografie?
Nu chiar, eram destul de puțini. Dar probabil că prima manifestare, centrată pe prieteni, a avut ceva efect, fiecare și-a chemat prietenii și așa mai departe în anii următori...
Prima expoziție de la Casa Schiller a avut loc în '76. Expozițiile au fost anuale?
Nu mai țin minte. S-ar putea să fi fost anuale, dar nu neapărat. Nu era nimic neapărat.
Există și un catalog din '77?
Nu.
Atunci catalogul din '78 e singurul care s-a păstrat ?
Și cel din '79, care n-a mai fost la Schiller, și mai e unul, o foaie mare de prin '82-'83, de la care am păstrat și zincul. Dar e tras pe o hârtie ca de ziar și abia se pot recunoaște fotografiile din expoziție. Aceea a fost ultima expoziție, cu foarte mulți, vreo 20 de artiști, pe care i-am împărțit pe un afiș mare.
Deci deja la a doua expoziție lucrurile s-au diversificat, s-au ramificat – și modurile de practicare a fotografiei și artiștii implicați.
Cred că Eugenia Pop sau altcineva mi-a făcut legătura cu artiștii de la Cluj, poate și din Oradea. Au apărut mai mulți de acolo. L-am prins și pe dl.

mijloc și jos:
Peter Pusztaï, fotografii cu elemente din grafica proprie



Oroveanu, au participat şi unii de la Timişoara.
Şi care vi se pare că sunt direcţiile principale explorate în aceste fotografii – dacă ar fi să facem un inventar al felului în care această fotografie de sertar, experimentală, era folosită atunci de artişti?
Ştiu eu? Oarecum pe caracterul oraşelor de unde veneau ei şi al mediului. Erau foarte diverse, destul de greu de reunit. Era un fel de bazar, de târg de modalităţi de lucru. Cei de la Timişoara, cei pe care-i cunoşteam eu, Tulcan, Flondor, continuau ceea ce începuseră cu constructivismul, cu pop art, ceva foarte experimental, cu mişcare şi instalaţie, dar continuau cu un aspect formal, cu un studiu al formei. Erau profesori, trebuia să predea şi erau influenţaţi de ocupaţia didactică. Cei de prin zona Clujului, care probabil erau mai informaţi cu ceea ce se întâmpla în Ungaria şi Austria, veneau cu lucruri specifice de fotografie deturnată de la scopurile ei, să zicem un fel de conceptualism fotografic.
Puteţi să-mi daţi un exemplu în sensul acesta?
Era Elekes – aici e un fragment, dar el avea multe [cópii] contact, la mărimea filmului, pe care le colora de mână. Cseke Tamás...
Şi el făcea intervenţii direct pe film?
Nu. Dar era ceva în zona fotografiei anti-fotografice, nu se vedea foarte clar ce e, devenise o formă.
Şi colaboratorul dvs. din acea perioadă, Andrei Gheorghiu ?
Ajung şi la el. Pe urmă, erau cei din Bucureşti: Wanda Mihuleac şi Decebal Scriba, care semănau oarecum între ei şi se cam concurau. Aveau grijă ca în vizitele lor reciproce să nu trasmită virusul, să nu fie influenţaţi. Dar ei mi-au făcut legătura cu mai mulţi scenografi. Mai era Cristian Pepino, care lucra la un teatru de copii sau de păpuşi, care făcea un fel de colaje, ceva între desene şi fotografii, plus benzi desenate. Probabil lucra în felul acesta şi pentru teatru. Pe urmă, Bogdan Bocăneţ, care am impresia că a emigrat în Olanda, tot cu intervenţii pe fotografii şi un fel de teatralism. Apoi Rodica Zanian, care ştiu că era prietena unuia dintre cei menţionaţi. Albici [era] la fel, scenograf şi designer, coleg de clasă cu Scriba. El a emigrat la Geneva, în Elveţia. Mai erau Preisz, Nicodim şi Mazilu care făceau parte dintr-o ultimă generaţie de pictori, graficieni, care au emigrat. Nu ştiu de unde făceau lucrurile astea care erau deja vu, fotografie americană experimentală. Damian Petrescu, Geta Brătescu erau dintre graficienii mai în vârstă, influenţaţi într-un fel de grafica poloneză din anii '60-'70. O altă serie de artişti (proveneau) din graficienii claselor care au venit după mine – precum Sergiu Dinculescu. Nu ştiu unde o fi acum.
Apoi Dan Stanciu, Rasovszky. Erau prieteni cu Scriba şi Pusztai. Între Dan Stanciu şi Pusztaï era o comunitate, lucrau probabil împreună la cărţi, la afişe, într-un mod puţin suprarealist. Pe urmă am aflat că [Stanciu] e şi poet şi că făcea parte din cercul de prieteni ai lui Gellu Naum, prieten şi cu Iulian Mereuţă. Şi Rasovszky era prieten cu Mereuţă. Mereuţă nu ştiu de ce nu expunea. El a expus o singură dată, la Colocviul Brâncuşi. Ar mai fi Ştefan Iacobescu, un grafician, soţul Adinei Caloenescu, pe care îl cunoşteam de la atelierul de gravură. Foarte mulţi de la atelierul de gravură au participat la ultima ediţie din anul '83. De fapt era iniţiativa lor, eu m-am lăsat doar rugat, nu mai aveam chef să fac din nou o expoziţie. Ştefan Iacobescu făcea nişte colaje pe care şi desena, erau foarte multe hârtii, hârtiuţe, amestecate. Avea mape pline de cartonaşe... Am mai făcut apel şi la persoane complet aparte, cum era Andrei Gheorghiu, care era medic, dar care făcea fotografie.
Vorbiţi mai mult despre Andrei Gheorghiu, pentru că aţi şi lucrat cu el. În 1976 aţi făcut împreună acţiunea *Trăisteni*, o acţiune la care el a participat în calitate de fotograf.
Ne-am cunoscut cam în '74 şi ieşeam împreună pe bicicletă în afara oraşului, să facem ceva, să vedem dacă fotografiem sau filmăm ceva. La Trăisteni am făcut acţiunea, dar nimic nu era programat dinainte, totul se desfăşura pe loc, o improvizaţie... Mai vreau să vorbesc de un fost elev de la liceul din Buşteni, care până la urmă a ajuns student, dar cred că în '78 era încă un licean. Fapt e că a fost inclus în expoziţia de fotografie. Era la Liceul de Artă din Braşov şi avea o profesoară, pe care nu mai ştiu cum o cheamă, dar care era mai avangardistă. În fine, mai era profesorul sau istoricul de artă Radu Bogdan, care ne-a captat atenţia în '74; după expoziţia pe care am avut-o cu Condeescu, ne-a invitat la el. Asta era metoda lui Radu Bogdan – venea la vernisaj şi dacă-l interesau persoanele, le invita la el acasă. La el acasă erau tablouri de artişti în viaţă, o colecţie. Avea o casă relativ modestă, dar cu multe lucruri interesante de văzut. Pe urmă ne ţinea de vorbă, isca o discuţie despre ce voiam noi, despre ce se întâmplă. Condeescu, care era văr cu Mihai Oroveanu, fiind şi el nepotul lui Jalea, era mai incisiv. Mai erau acolo Mihai Drişcu şi Cristina Anastasiu, care era soţia lui Condeescu, şi încercau să îl destalinizeze pe dl Bogdan, care era perfect camuflat. El avea răspuns pentru toate lucrurile şi ieşea din toate întrebările, era pregătit să răspundă la orice lucru greu. George Leolea era unul dintre cei mai interesanţi graficieni de atunci, era de aceeaşi vârstă cu mine, dar a murit foarte repede. Trăia undeva pe la Galaţi şi a dat [pentru expoziţie]

pagina alăturată, stânga sus:
Ion Grigorescu, cartierul Berceni, fotografie

pagina alăturată, dreapta sus:
Ion Dumitriu, stoguri de paie, fotografie

pagina alăturată, mijloc:
Eugenia Pop, fotografie

deasupra și alăturat:
Ion Dumitriu, imagini din seria „Groapa de gunoi", Giulești-Sârbi, 1975

o fotografie cu case părăsite, demolate, iar peste un an-doi a murit, nu știu de ce.

Pe afișul din 1983 dvs. sunteți chiar la sfârșit. E o reproducere foarte mică din seria *Party*. O fotografie pictată, din câte știu eu. În plus, este o fotografie preluată, făcută de altcineva, iar ulterior ați intervenit pe ea. Era poate singurul exemplu din expoziție în care artistul nu era și autorul fotografiei.

La colaje nu știu exact ce fel de amestecuri erau. Dar eu am găsit aceste lucruri – niște fotografii foarte mici, amintiri de familie, și voiam să văd ce se poate mări pentru a deveni un fel de anticompoziție. De fapt, niște compoziții mai libere, semnificative pentru epocă. Termenul pe care-l foloseam era „gata pictură" și el începuse să se răspândească. Bine, prietenii îl preluau și încercau să se ferească de el. Dar îmi arătau: „uite o «gata pictură»".

Erau ironici cu dvs.?

Da, da.

Din ce motiv?

Așa era societatea pe atunci. Toată lumea din jurul meu, toți erau ironici.

Li se părea și că e ceva superfluu în ceea ce făceați?

Nu, era o extensie a genului de bancuri care invadau conversația. Era ceea ce se chema bășcălie, luatul peste picior la modul prietenesc. Cum ironizai pe cineva care era prea serios, prea oficial – era un mod de a lua în derâdere oficialitatea și solemnitatea...

Dar dacă Uniunea dăduse drumul cenaclurilor, care încurajau cumva o atitudine mai experimentală, de ce aveau totuși reticențe în a accepta fotografia?

Mi-e mai greu să înțeleg. Ar fi trebuit să întrebăm pe cineva de atunci și din momentul respectiv. Altfel, sunt doar presupuneri de-ale mele. Pe de altă parte, restul artiștilor nu acordau șanse fotografiei decât ca ilustrație de carte. Și asta datorită graficii poloneze în primul rând. Restul fotografiei era condamnat. Exista o asociație a fotografilor, care erau ingineri în mare parte și erau preocupați de tehnica fotografică, voiau să rivalizeze cu fotografia germană și din nordul Europei, America. Ei participau la saloane, aveau saloane internaționale de fotografie și saloane naționale de fotografie.

Deci asociația fotografilor avea propria ei infrastructură de expoziții?

Da, și artiștii nu aveau nicio tangență cu ei, decât, desigur, când chemau fotograful să le fotografieze lucrările. Astea erau relațiile pe care le aveau ei cu fotografia. Și știau că lucrarea trebuie bine fotografiată, cu relief, textură, valorile trecute în alb-negru, lucruri de genul ăsta...

Ce filme ați proiectat la Casa Schiller? Ați proiectat și din filmele dvs.?

Cred că am proiectat un film, poate *Plimbare la Roșia*, unul dintre primele filme pe care le-am făcut, unde ne-am plimbat cu familia Lăzărescu prin comuna Tunari și, dintr-o greșeală, am montat filmul pe dos. La un moment dat personajele încep să meargă înapoi sau cu capul în jos. Cred că la asta m-am limitat.

În '79 ați organizat expoziția de fotografie și film experimental la Căminul Artei.

Eu nu am ținut [ca expozițiile de fotografie] să se mute într-o sală a Uniunii, dar era Radu Procopovici, de la serviciul de expoziții al Uniunii, și el, pe curajul lui, a dus expoziția la Căminul Artei. Scriba la fel. Poate Procopovici mai puțin, dar Decebal Scriba e omul căruia îi place să facă lucrurile așa cum trebuie și curat. Or, la Schiller era o situație cam de amator: panourile, atmosfera cam lugubră, sala prost luminată, podeaua desfundată – nu erau condiții de galerie, era ceva cam underground. La Căminul Artei, însă, ne-am poticnit din alte motive. Veneau foarte mulți artiști și fiecare chema cunoscuții, prietenii, se înmulțise lumea. Erau mai mulți organizatori. Și eu am dorit să nu existe jurizare, să meargă toți cei care aduc lucrări de o calitate artistică.

Practic, oricine dorea să participe.

Așa doream eu. Și până la urmă se puteau găsi legăturile dintre artiști. Dacă am reușit să-l conving până și pe dl Paul Gherasim să expună... Avea de exemplu fotografii cu niște țărani din Bucovina care sărută mâna preotului lângă Biserica Arbore, parcă, sau ieșind de la biserică.

Oricum, în general, artiștii care expuseseră în '77 se regăsesc și în catalogul din '79.

Da. Este și Radu Procopovici cu un fel de instalație, și profesorul Stendl. Radu Stoica era absolvent, puțin mai mare decât mine, din clasa fratelui meu, era un artist deja lansat. Pe urmă, mulți de la Cluj. Erau Toncian, Varga Katalin, nu știu dacă ei mai există. Titus Toncian există. Mai erau Szilágy, Szörtsey, Elekes, Pop Eugenia, Molnar Ladislau și cu Napo (Napoleon Tiron), foarte asemănători, care făceau performanță după cât se vede.

Dvs. de ce semnați cu „Grigorescu Ion"?

Pentru că toată lumea semna invers. Prin Ungaria se mai folosește forma asta de prezentare. Nu știu, transforma omul în ceva foarte obișnuit, care n-are nicio pretenție să fie cineva. Mi se părea că să te prezinți cu prenumele înainte era ca și cum numele e deja foarte cunoscut și prenumele devine ceva chiar familiar. Văd că și Chira e trecut cu numele de familie înainte...

La această expoziție din '79 ați avut probleme.

Da. Pe lângă ea, am încercat, tot la propunerea lui Procopovici, să facem o seară de film, cred că într-o vineri seara. Și s-a făcut o listă de filme; era Wanda Mihuleac, cred că și Olos – ei erau printre puținii care mai făceau filme. Poate mai erau și alții, dar stăteau ascunși. Poate făcea și Scriba, și n-avea încredere să prezinte. Deci Wanda, Olos, Tulcan, Flondor și cu mine. Problemele au apărut a doua sau a treia zi, aproape imediat. Proiecțiile s-au terminat pe la ora 10 și chiar în seara respectivă cineva a spus că au fost proiectate niște imagini de-ale mele nud și, mă rog, ulterior totul s-a aplanat pentru că trebuia să vină o conferință sau un congres al partidului. Deci, (informația) ajunsese la minister, ministerul chemase Uniunea, Uniunea îl chemase pe fratele meu, Octav. Nu știu dacă nu cumva el se ocupa atunci de Cenaclu. Fratele meu m-a anunțat că e o alarmă și că – totdeauna plana pericolul ăsta – se desființează Uniunea. Pe atunci se punea problema că uniunile de creație erau oarecum în suspensie, pentru că de la ele apăreau defecțiuni ideologice. De acolo ieșea câte unul cu un lucru neautorizat, necenzurat, și care prezenta ceva cu care societatea socialistă nu se putea mândri.

Expoziția s-a închis înainte de vreme. S-a închis imediat?

S-a închis imediat.

Credeam că totuși ați fost lăsat în pace și expoziția a continuat în mod firesc.

Am fost lăsați în pace, că nu ni s-a dat nicio sancțiune exprimată într-un fel sau altul, dar...

Expoziția cât a ținut? Câteva zile probabil, până ați apucat să organizați proiecțiile de filme...

Îmi amintesc că a fost deschisă joi sau vineri, vineri sau sâmbătă a fost seara de filme. Lista fusese semnată de profesorul Frunzetti, care a judecat după titlu și n-a găsit nimic defect; s-a bazat și el pe instinctul nostru de conservare.

Dar problema era cu filmul dvs., *Âme*, pe care ați ales să îl proiectați acolo?

Da, probabil. Cei care mi-au dat telefon n-au spus ce-mi reproșează. Era de la sine înțeles că nu puteam să zic „nu e adevărat, domne". Eu recunoșteam. Dar după aceea, un coleg, Ritivoi, pictor, cu care fusesem coleg un timp și la săritul cu prăjina, m-a întrebat: „măi, dar tu te-ai circumcis? Mi-a spus cineva că a văzut un film". Deci asta e singura mea probă că filmul *Âme* a fost proiectat atunci.

Nu fuseseţi de faţă?
Ba da, eu l-am proiectat. Fiecare venea cu aparatul lui. Wanda avea film pe 16 mm, şi mai avea un film de la dl. Olos – el n-a venit, le trimisese. Wanda Mihuleac a organizat la ea în atelier, pe Griviţei, nişte proiecţii la care eu nu am fost, nu ştiu de ce, cred că nu m-a invitat. Ea a organizat nişte proiecţii de film şi îi ceruse şi lui Olos. Wanda avea un film cu nişte gemene, pe malul unui râu, cu nişte oglinzi – făcea o instalaţie sau performance cu ele. Ea lucra cu specialişti şi filmele ei erau foarte bine făcute.

Dar dvs. nu eraţi interesat de aşa ceva. Voiaţi ca filmele şi fotografiile să fie imperfecte, era ceva asumat?

Toată viaţa m-am grăbit. Cred că din cauza grabei.

De ce spuneţi asta?

De exemplu, când fac restaurare rabd mult, mă chinui destul de mult. Dar când e să fac o lucrare nu prea am răbdare, îmi place să fac repede. Şi filmele, fotografiile cereau foarte multă răbdare, exactitate, perfecţiune. Or, eu lucram noaptea, eram obosit. Şi deja în anii ăia lucram cu pelicule expirate, găseam pelicule pe care nu le mai cumpărase nimeni, capetele erau deja voalate, culoarea nu mai ieşea bine. Ultimele pe care le-am developat, prin '89 cred, după ce m-am întors din URSS, s-au dus complet, tot ce era pe peliculă s-a dizolvat, fiind atât de vechi...

Aţi pierdut nişte filme?

Da, s-au dus în soluţie. Erau filme color.

Acest gen de filme şi fotografii rezonau şi cu direcţia non-estetică sau antiestetică pe care v-aţi asumat-o?

Cred că pe moment eu voiam să fac lucruri estetice, dar într-un fel de nouă estetică. Nu atât antiestetică. Acum, privind în urmă, poate că era antiestetică şi din motivul de a nu participa la ceea ce se făcea în mod curent. Adică cu sprijinul unei instituţii şi cu banii unei instituţii... şi vorbesc de ironie. De pe atunci era, pe urmă a mai scăzut lucrul ăsta, aspectul ăsta ironic sau critic. Acum, în unele situaţii, îmi dau seama că toate lucrările au un caracter, cum să zic, în franţuzeşte e *maussade*, adică un fel de grimasă de dezgust faţă de realitate... Deci oarecum a arăta că nu te simţi bine în mediul în care trăieşti. Îmi intrase în piele, devenise un fel de *Weltanschauung*.

sus:
Wanda Mihuleac, Espacement, tehnică mixtă, 1973

deasupra:
Ion Dumitriu, imagine din seria „Groapa de gunoi", Giuleşti-Sârbi, 1975

DIALOG CU MIHAI OROVEANU

interviu de **IOSIF KIRÁLY**

Iosif Király: Pornind de la o discuție despre evenimentele din decembrie 1989, când eu, atunci, eram atât de cuprins de ce se întâmpla încât nu am putut să fotografiez, aș dori să te întreb dacă te poți detașa de un subiect foarte apropiat și emoțional cât să îl poți documenta, sau ai nevoie de o anumită distanță? Sunt unii artiști care o pot face, precum unii fotografi din anii '70-'80 care au murit de SIDA și și-au documentat propria degradare fizică.

Mihai Oroveanu: Uneori am făcut și fotografii din acestea, pentru că mi se părea important să rămân cu o mărturie... Între timp au murit mulți, rude, prieteni, de unii am fost alături până aproape de ultimul moment și nu aveam niciun chef să fac fotografii, sunt alte lucruri mai importante în astfel de momente și eram prea implicat emoțional.

O singură dată mi-am făcut fotografii mie însumi pe patul de spital. Era o situație umilitoare și deloc amuzantă, față de care am căpătat în acest fel o distanță ironică. Am avut un prieten care a murit după o lungă agonie în spital și care a fotografiat tot, chiar și propria sa agonie. Sunt fotografii foarte greu de suportat și, pentru mine, de nearătat.

Te preocupă soarta fotografiilor tale în timp, în special a celor foarte personale?

Pierzând atâția prieteni, am făcut chiar o listă de fotografii pe această temă, căreia i-am dat la un moment dat și un titlu. Am părăsit ideea pentru că erau imagini prea disparate. Dar sunt mai degrabă discret cu lucrurile acestea și aș ezita să expun compact fotografii foarte personale. Ca orice fotograf, am și acest gen de imagini și nu mă preocupă deloc să le fac publice. Chiar mă gândesc ce să fac cu ele. Triez foarte des imagini; având un fond atât de mare de fotografii, cel puțin pe ale mele le-am selecționat cu destulă brutalitate și acum îmi pare rău. Când lucram la Publiturism, de pildă, îmi terminam filmele fotografiindu-mă pe mine, de obicei seara, la hotel, în pijama, obosit, mâncând, ca să termin filmele.

Dar crezi că e o soluție să le distrugi?

Nu am nicio intenție să le fac publice, ar putea să se constituie într-un jurnal, dar jurnalul publicat mă plictisește; îmi aduce aminte de o vorbă a lui Sartre, care spunea, răspunzând la întrebarea dacă ține un jurnal: *Dumneata te uiți în batistă după ce îți sufli nasul?* Astfel de fotografii țin de o memorie foarte personală, dar se pot transforma în timp în imagini atemporale; mă agăț de ele mai mult ca de niște testimonii stranii, cum ar fi fotografiile cu mine aruncând cu ciocanul.

dreapta:
Mihai Oroveanu, MNAC, București, 2012. Foto: Iosif Király

pagina alăturată:
Mihai Oroveanu, Veneția, 1993. Foto: Iosif Király

Vrei să îți controlezi imaginea?

Nu neapărat, dar unele dintre aceste fotografii se leagă de o perioadă din viața mea în care călătoream mult prin țară, mă mișcam în medii foarte diverse și făceam tot timpul fotografii, fără vreun gând ulterior; ele sunt importante pentru mine, dar nu văd cum aș putea să le așez sub o idee cât de cât unitară pentru a le face publice, cel puțin nu încă. Aveam o nonșalanță pozitivă în momentele acelea. Apoi, în perioada cât am lucrat ca fotograf profesionist, a trebuit să mă supun cererilor comanditarului. Întotdeauna o să îmi aduc aminte cu silă de faptul că exista o comisie așa-numită artistică; acesteia, când ne întorceam din reportaje, trebuia să îi prezentăm tot materialul. Bineînțeles că făceam tot felul de lucruri neutre ori dulcege cu care să-mi pot justifica așa-zisele pierderi, adică filme cu care făceam altfel de imagini, pentru că era unica sursă de film de bună calitate. La un moment dat eram printre cei foarte puțini care aveau diapozitive late, cum se cereau pentru cataloage, ori la revista *Arta*. Revista *Arta* nu m-a plătit niciodată și păstrez scrisoarea lui Vasile Drăguț prin care anunță UAP că ar trebui să se găsească o formulă de plată pentru mine; era puțin jenat de situație. Mi s-au publicat foarte multe fotografii fără să fiu plătit.

Există vreun album Mihai Oroveanu?

Nu, și ar fi foarte greu. Există tot felul de coperți, cataloage, imagini de ateliere, din expoziții, mape de discuri unde până și grafica o făceam eu, unele devenite istorice, precum imaginea lui Johnny Răducanu în atelierul lui Maitec, la primul lui disc.

Dar ce făceai, ce scria pe fișa postului tău când te-a prins revoluția?

Pe fișa postului eram încadrat la tipografia Fondului Plastic ca muncitor… nu ca fotograf, în orice caz. Linotipist sau culegător, nu mai țin minte. Parcă „muncitor fotoreproducător". Așa mă angajase Radu Șteflea, care între timp plecase și aveam mari probleme cu conducerea Uniunii, care îmi comanda diferite lucrări... trebuia să fac fotografii de reclame, pachete de mentosan, lămpi, pliante, tot felul de produse ale Combinatului.

Cum priveai toate aceste lucruri, ca un fel de compromisuri pe lângă care să poți să faci și ce îți place?

În ultimii ani nu mai făceam nimic din ce-mi plăcea, pentru că pontam dimineața, după-amiaza lucram în laborator, apoi mă întorceam acasă și a doua zi luam totul de la început. În perioada aceea am citit mult și am început să fac un fel de evidență prin fotografie a lucrărilor de artă monumentală, deoarece călătoream și trebuia să fac ceva care să mă apropie de meseria mea; atunci am adunat cea mai mare parte din fotografiile de lucrări de artă monumentală. Am făcut fotografii peste tot, din sate ciudate până în cimitire ciudate, am o cantitate mare de imagini, mai bune sau mai proaste, unele făcute pe film chinezesc... Am fotografiat însă, de exemplu (și mi-au fost și confiscate filmele, pentru că „tovarășii" luau totul, cum se usca filmul veneau și îl luau) pe șantierul Casei Poporului, și la Palatul Cotroceni, interioare. Nu le mai am și regret nespus. În primele momente după '89, în februarie '90, am intrat într-un fel într-o altă zonă, pentru că am început să mă ocup de Oficiul de Expoziții. Atunci am avut sentimentul presant că trebuie să organizez o arhivă foto-documentară cu caracter monografic. Pe de altă parte, încă de mai demult colecționam fotografii vechi, începusem să o fac din anii '70. Încet-încet lucrurile acestea au căpătat amploare; adunam mai mult decât puteam să clasez sau să pun în ordine. În 1990 am început sa fac un lucru pe care nu l-am terminat nici până astăzi: să clasez, să clasific, să fac portofolii de fotografi. În colecția mea lucrurile încep la Nadar și Szathmáry și merg până în zilele noastre. Am început la un moment dat să folosesc din fotografiile din colecția mea pentru ilustrarea primelor cărți despre Bucureștiul vechi și pentru primele expoziții făcute în încercarea de a recupera imaginea unui oraș care se transformase foarte mult și nu în bine. Sunt, după mine, documente social-antropologice. Cred că s-au publicat vreo 7-8 cărți în care au fost folosite fotografii de acest fel din colecția mea.

Puținele texte care s-au scris și încercările de a pune o oarecare ordine în istoria fotografiei simplifică lucrurile, împărțind domeniul în cei care făceau experimente cu fotografia, ca Ion Grigorescu și alți artiști care au mai lucrat cu fotografia și, pe de altă parte, AAF-ul. Tu erai cumva între ei, cum te-ai situa?

Am fost și eu părtaș la primele expoziții făcute la Casa Schiller; am participat acolo cu Radu Bogdan, Ionică Grigorescu, Andrei Gheorghiu, Decebal Scriba... nu erau toți artiști. Lucrurile erau destul de diferite la mine, făceam și fotografie de modă, și fotografie de platou de film. Nu mă situam în niciun fel, nu aveam niciun fel de comerț cu AAF-ul, o structură piramidală care primea și dădea spre executare comenzi, nu am avut niciodată comenzi prin AAF și foarte greu mi s-au acceptat, cred că la vreo două saloane internaționale, câteva imagini, după multe discuții. Erau de pildă niște fotografii cu cascadorul Aurel Grușevscki care răsturna o mașină și m-au întrebat: ce înseamnă asta, un accident de mașină? Sau fotografii cu studii de lumină cu un model de la Belle Arte legat cu o frânghie; când am vrut să le trimit în străinătate la un concurs, s-au ofensat: ce înseamnă asta, un om legat?... În ultimii ani, prin '87-'88, făceam fotografii pe la Mamaia ori Costinești, care ieșeau din sfera strict documentară ori a fotografiilor de turism; am primit și niște premii. Am mai primit un premiu la Cluj pentru fotografii cu artiști în atelier, am primit premiul UTC la Câmpulung Moldovenesc pentru niște imagini făcute la Costinești despre windsurfing. Altfel, aveam o serie întreagă de lucruri, unele le-am expus la începutul anilor '90 în Franța, într-o expoziție făcută la Mulhouse despre corpul uman în fotografiile celor din Est. Am ilustrat câteo carte de poezie, de exemplu pe cea a Ioanei Crăciunescu sau am dat fotografii pentru volumele apărute postum despre Nichita Stănescu, îngrijite de Mircia Dumitrescu.

Dacă cineva ar vrea să te situeze din punct de vedere al activității tale fotografice înainte de '89, ce ar spune?

Decebal Scriba a scris la un moment dat un articol de vreo două pagini, însoțit de imagini, în revista *Arta*, unde spunea că sunt foarte greu de clasat tocmai pentru că aria mea de interese este foarte largă, de la fotografii de cimitir până la imagini de ateliere, detalii de arhitectură, ori locomotive. Acum că mă gândesc, aveam o serie cu dinții proletarilor – foarte mulți dintre muncitorii manuali care lucrau cu noi aveau dinți lipsă și le făceam portrete zâmbind. Am avut o serie cu împachetări, un fel de Christo *du pauvre sur le vif*. Bineînțeles, eram foarte motivat să fiu informat, eram chiar abonat la reviste de fotografie din RDG, Ungaria, Polonia, până pe la începutul anilor '80, când această posibilitate a dispărut. Pe marii fotografi în acele reviste i-am văzut pentru prima dată și, foarte rar, în revista AAF-ului, care din când în când mai publica astfel de imagini, alăturându-le niște comentarii absolut scoase din context. Era acolo vestitul Iarovici, îi ziceau Măciucă, dușman al postmodernismului. Mai era un grup de oameni care făceau fotografie, din care nu lipseau Ion Dumitriu, Ionică Grigorescu, Wanda Mihuleac. Nu am fost decât accidental, în anii '70, pentru puțină vreme membru al AAF-ului, iar membru în

deasupra:
Constanța, 1978. Foto: Mihai Oroveanu

pagina alăturată (de sus în jos):
1. Constanța, 1972. Foto: Mihai Oroveanu
2. Banca artileristului, Mărășești, 1972. Foto: Mihai Oroveanu

UAP nu am fost niciodată.
În România situația fotografiei a fost foarte diferită de cea din celelalte țări europene, încă din perioada interbelică. Asociația profesioniștilor n-a putut niciodată să lucreze coerent, numai cu profesioniști adevărați. Și erau profesioniști de geniu printre ei. La noi erau ateliere de fotografie extraordinare și tehnicieni desăvârșiți. I-am cunoscut pe câțiva dintre ei în tinerețea mea. Erau foștii reporteri de jurnal de dinainte de război, ca Rădulescu și chiar reporteri de front pe care i-am cunoscut, mai supraviețuiseră câțiva dintre ei pe la studioul armatei. De la ei am aflat ce s-a întâmplat cu arhivele fotografice militare, cum le-a dat foc Ceaușescu prin '48. În ziua de azi lumea nici nu știe că fiecare armă din cadrul armatei avea revista ei; era o revistă a cavaleriei, erau mai multe reviste de aviație, o revistă a infanteriei, artileria avea revista ei etc. Toate erau reviste ilustrate. Ce nu se știe e că foarte mulți fotografi au murit în timpul campaniei din Est și că exista o bază de imagini fotografice din care au mai rămas foarte puține. Mai există câte ceva din a doua parte a războiului, în special cele de după 23 August sunt mai simplu de găsit. Am găsit documente absolut impresionante din zona asta. Interesant este că își făceau fotografii între ei; există asemenea fotografii, unele foarte neașteptate. Erau oameni care plecau la război cu aparatul de fotografiat și făceau tot felul de imagini, fără nici o reținere… Într-o atmosferă de război, se fotografiau deghizați, de pildă. Am de exemplu fotografii de la Odessa sub ocupația românească, foarte ciudate. Un oraș făcut praf, în care foarte mulți români aveau totuși putere să chefuiască, să fie veseli, să meargă la plajă deghizați în papuași.

Acestea au apărut în cărți?

Nu încă, dar e o componentă de care trebuie să se țină seama.
Am găsit și portrete... Ca să nu-ți mai spun de cantitatea extraordinar de mare de peisaje. La un moment dat se găseau albume întregi în care erau fotografii de bună calitate cu peisaje, fără prea multe explicații și foarte greu de plasat. Le-am împărțit la fel de arbitrar: lacuri de munte, cascade, iarnă, vară, păduri de foioase, păduri de brad etc. Dar cantitatea este înspăimântătoare, am albume cu mii de imagini pe care le-am cumpărat pe nimica toată.

Dar dacă ar fi să compari ce ai făcut înainte cu ce ai făcut după 1989, ar fi corect să spui că înainte erai preocupat mai mult cu documentarea și înregistrarea și făceai tu mai multă fotografie, iar după aceea ai început mai mult să colecționezi sau să ordonezi...?

Am început să colecționez și să ordonez mai ales după ce am ajuns cu aparatul de gât la New York și am avut primul meu șoc: mi s-a părut că totul a fost fotografiat. Senzația asta m-a făcut ca a doua zi să las aparatul. Până atunci văzusem foarte multă fotografie americană și călătorind, văzând expoziții și foarte multe cărți, mi-am dat seama că nimic n-a scăpat nefotografiat: au fost foarte metodici încă de la 1900, fondurile lor muzeale sunt absolut impresionante. Am vizitat o mulțime de astfel de muzee și galerii, de la New York și Washington la Amon Carter Museum din Texas, la Fundația Getty din Los Angeles și la Santa Fe. Am văzut câte monografii există și în câte feluri se poate publica și expune fotografia. Noi n-avem imaginea acestei bogății de cărți de fotografie, care este covârșitoare. Tot fenomenul dezvoltării Americii a fost foarte bine înregistrat. Poți să găsești orice. Mi-am dat seama într-un fel și de caracterul cu totul special al acestui gen de fotografie de la noi. Pentru că la noi au fost arhive fotografice superbe, care ar fi putut fi folosite. Vorbesc de Fischer de la Sibiu, de Chevalier de la Piatra Neamț, de Galloway de la Cluj, de fotografiile din colecția Urechia de la Galați, de Iosif Berman, de Petit, de fotografiile din colecția Tzigara-Samurcaș, la care se pot adăuga multe altele. Acestea erau niște lucruri foarte serios făcute, ca și fotografiile lui I.D. Ștefănescu. Știu când s-au distrus sute de kilograme de clișee pe sticlă, cu toate cercetările lui în Asia Minor.

Unde s-au distrus?

S-au distrus, pentru că s-au spart câteva la cutremurul din '77 și unii au profitat și le-au distrus. Au fost casate pentru că erau pe sticlă și erau greu de conservat și manevrat... Știu că există în arhive colecții importante de fotografie, care încep să fie cercetate. Apoi, ce e mai important e că foarte multe au fost cumpărate în primii ani după '89. N-aveam bani, nu puteam să concurez cumpărătorii din străinătate din acei ani, dar știu că multe fotografii au fost cumpărate pentru muzee și galerii din străinătate, care au acum lucruri foarte importante de la noi. Pornind de la arhivele americane, în care am găsit o mulțime de imagini din anii '45-'46-'47 din România, găsești lucruri încântătoare...

Care sunt în America.

Da, în Arhivele Naționale de la Washington. Mai sunt și colecțiile din Franța, de pildă la Muzeul Armatei de la Domul Invalizilor pentru Primul Război Mondial și din perioada Dictaturii Regale. Există tot felul de fonduri de acest fel care nu au fost cercetate de noi, precum cele de la Caisse Nationale des Monuments Historiques de la Paris. Nu mai spun de

fondurile pe care le-am căutat şi în parte le-am localizat, cele ale lui Kurt Hielscher, fotograf al seriei de cărţi *Orbis Terrarum*, unde sunt câteva mii de clişee de foarte bună calitate care n-au intrat în cartea pe care Hielscher a scos-o în timpul lui Carol al II-lea, *România*. În Germania există enciclopedii pe meserii ale saşilor din Ardeal. Mi-a trimis Peter Jacobi multe documente privind activitatea fotografilor saşi. Ultimii dintre ei care au plecat au luat cu ei şi imaginile. ... În perioada interbelică Ministerul Propagandei avea un serviciu de fotografie care producea fotografii extraordinare şi făcea expoziţii cu ele; am imagini cu aceste fotografii, care erau intens folosite de statul român în activităţi de propagandă. Să cercetezi toate aceste fonduri este foarte dificil pentru că ele au fost împrăştiate. Vorbeam despre asta cu bietul Christian Neagu, care conducea departamentul de fotografie de la Musée d'Orsay, care era de origine română şi era unul dintre marii specialişti ai muzeului. S-a prăpădit foarte tânăr, prin anii '90, nici nu împlinise 50 de ani. Noi n-am avut, de prin anii '40, nicio preocupare specială pentru lucrurile acestea. Au rămas lăudabile încercările lui Petre Costinescu şi Săvulescu, cărora li se adaugă efortul lui Adrian Silvan Ionescu, în încercarea de a face ordine în istoriografia fotografiei din România. Cum fotografii profesionişti n-au reuşit niciodată să-şi menţină unitatea de breaslă, au fost înghiţiţi în masa amatorilor şi asta a făcut chiar mare plăcere acestei asociaţii care s-a născut prin anii '55, Asociaţia Artiştilor Fotografi, care controla fenomenul şi îl încuraja în măsura în care putea fi manevrat politic.

AAF s-a născut pe baza unei organizaţii existente?

Era o revenire la FAR, care era o asociaţie de amatori, în care, ca de obicei pentru lumea fotografiei din România, preocupările tehnice le depăşeau cu mult pe cele de cultură artistică.

Poate fi observată o departajare între fotografii (profesionişti sau amatori) care sunt mai ales interesaţi de performanţa tehnică a imaginii şi de un anume set de criterii estetice, de exemplu, membri sau foşti membri AAF, şi, pe de altă parte, artiştii care folosesc fotografia pentru că fotografia este un mediu de exprimare a unor idei mai degrabă.

E o diferenţă enormă.

Ar putea fi negociată o istorie comună a acestor două grupări sau fiecare trebuie să aibă o istorie proprie?

Eu cred că fiecare trebuie să aibă o istorie proprie, pentru că lucrurile sunt foarte clar în defavoarea marii mase a fotografilor, care sunt crescuţi într-un

deasupra:
Garaj, București, 1970. Foto: Mihai Oroveanu

pagina alăturată:
Accident de ski nautic, Șiut-Ghiol, 1983. Foto: Mihai Oroveanu

tehnicism pe care nu știu cum să-l folosească, chiar dacă unii sunt foarte buni. Ar trebui să vezi câteva articole, încercări de sinteză care au apărut și în revista *Arta*, dar și tot felul de texte despre fotografie și fotografi care au fost publicate în contextul festivalului Cântarea României înainte de 1989. Acestea sunt lucruri grave, pentru că totul era manevrat politic. Apoi, să ne amintim că folosirea fotografiei în scopuri eminamente artistice începe la noi după anii '65, cu diferite momente mai importante, cum ar fi grupul Sigma de la Timișoara sau cineclubul de la Arad, devenit apoi Kinema Icon. Aceste lucruri se petreceau într-o atmosferă ostilă acestor tipuri de practică fotografică. Îmi aduc aminte de intervențiile „poveriste", cu mijloace rudimentare și care țin de un anumit tip de autoironie, cum sunt primele fotografii ale lui Ionică Grigorescu, de exemplu. Ionică Grigorescu încerca să facă primele gross foto-uri, cum spuneam noi atunci, fotografii de mari dimensiuni, pentru realizarea cărora inventa tot felul de sisteme: un fel de jgheaburi de lemn acoperite cu material plastic, unde developarea se făcea cu mâna goală sau cu bureți și nu se puteau recupera soluțiile; erau aventuri de care ne amuzam și acum unele dintre ele sunt considerate ca fiind făcute premeditat într-o zonă de poverism. Era chiar poverismul situației. Neîngrijite, cu tot felul de pete și urme de mâini, așa erau primele imagini ale lui Ionică Grigorescu, pe care în acel moment îl preocupa prea puțin calitatea tehnică a imaginii. De fapt acest „happening" făcea parte din demersul lui. Vorbesc de anii '70. Apoi au început experimentele celor de la Timișoara, care foloseau fotografia puțin altfel. Îmi aduc aminte de primele solarizări, de primele grafizări. Aici ar trebui amintit rolul lui Ion State în încercările de a folosi imagini fotografice transferate pe plăci lito sau colaje fotografice. Erau elevii lui, dar și graficieni consacrați, care lucrau în atelierul de foto-lito, care se afla atunci în tipografia Fondului Plastic din str. Vlaicu. Dacă ar fi să se scrie o istorie, probabil ea ar trebui să înceapă de la astfel de aspecte, nu tehnice, dar mai aplicate, un tip de fotografie aplicată din diverse domenii, de bună calitate, din anii '60 și până când artiștii intră în scenă. Artiștii intră mai târziu în scenă și se raportează la fotografie în moduri extrem de variate. Nu e locul să refacem această istorie. Aș da aici exemplul fotografiilor care au documentat primele instalații ale lui Ilie Pavel, dar și expoziția graficienilor români la Bienala de la Veneția din 1972, unde s-a alcătuit din gravuri și fotogravuri sfâșiate o incintă evocând un spațiu concentraționar, dramatizată de lumina unor reflectoare în mișcare, toate acestea reflectate de niște suprafețe metalice polisate, care integrau vizitatorul în acest spațiu. A existat la sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80 o criză a materialelor fotografice; ea a contribuit, probabil, la încetinirea procesului de fructificare a acestui mediu, cu excepții notabile, ca cele ale fotografiilor lui Mihai Brătescu, care o ajuta pe soția lui, Geta Brătescu, în documentarea vizuală a acțiunilor ei, între care aș menționa aici lucrarea „Magneții în oraș", una dintre primele lucrări conceptuale în arta românească. Asta nu înseamnă că nu au existat demersuri importante, cum ar fi cele ale lui Ion Dumitriu, Horia Bernea, Dorel Zaica. Erau fotografii care nu se supuneau calofiliei curente și care introduceau un ton cu totul diferit. Aș mai aminti participările lui Dorel Găină și ale altora din proximitatea lui, care au marcat expozițiile tineretului de la Sibiu și Baia Mare.
În momentul în care a crescut informația vizuală, în care a apărut Internetul, lucrurile s-au diversificat considerabil și oamenii au digerat diferit informația. Fără doar și poate, îți trebuie o educație vizuală complexă, din care să nu lipsească întreaga aventură a fotografiei. De exemplu, eu am descoperit cu o plăcere extraordinară fotografiile de naturi moarte ale lui Fenton, cel care a făcut imagini de front în timpul Războiului Crimeii și după aceea a devenit un fotograf care făcea o poveste picturală, dar trecând printr-un laborator mult mai sofisticat decât credem. Oamenii aceia chiar au încercat să concureze pictura, dar făcând asta, de fapt au inventat altceva. La fel de interesant de descoperit a fost pentru mine fotografia judiciară, fotografia investigațiilor de poliție. Am văzut la Arles un album de fotografii cu cocotele de mare clasă, un album foarte secret, cu figuri celebre, în care erau fotografiile lor în diferite posturi, însoțite de comentariile poliției și de numele unor personaje foarte importante care le întrețineau. Deci existau, la mijlocul secolului XIX, un fel de dosare incipiente în care toate personajele acestea erau urmărite și fotografiate. De la genul acesta de imagini până la expoziția făcută de studenții tăi (*Second Life în comunism*, n.ed.) e un drum foarte lung, dar și o anume continuitate. Eu am mai văzut fotografii din dosarele Securității, sunt lamentabile. Pe unii din fotografii care lucrau pentru Securitate îi știam; atunci lumea era mai mică, erau câteva laboratoare și lucrând acolo vedeai și probe din tot felul de întâmplări mai mult sau mai puțin oficiale. Țin minte cât de slabe erau fotografiile făcute lui Ceaușescu, cum se selecționau și cum se măsluiau după aceea. Toată povestea cu retușarea din filmul *Amintiri din Epoca de Aur* este adevărată. De pildă, se lucra mult pentru fotografia mare cu prezidiul de

la defilarea de 23 August, care apărea a doua azi în ziarul Scânteia, pentru că „tovarăşii" trebuiau să fie într-o anumită ordine în care nu erau niciodată şi atunci noaptea, cu foarfeca de unghii, se decupau mai multe fotografii, se lipeau fragmentele unele peste altele şi ieşea un fel de păturică grosuţă în care unii aveau capete mai mari, alţii capete mai mici, pe unii lumina cădea dintr-o parte, pe alţii din alta...Pe vremea aceea existau câţiva retuşori de geniu, care lucrau cu pensula şi cu tot felul de instrumente de răzuit. Marele maestru era domnul Pitini.

Ştiu că ai încercat de câteva ori să sensibilizezi câţiva factori de decizie pentru un muzeu de fotografie.

Da, pentru că lucrurile trebuie să fie puse într-un fel în ordine... Nu sunt primul care am emis această idee, dar lucrurile devin presante, pentru că din punct de vedere documentar nu putem continua să privăm istoria de imaginea ei directă şi în acelaşi timp nu putem ignora evoluţia sensibilităţii artistice în ultimele decenii.

Şi cum ai vedea un muzeu ca acesta, cum să negociezi zona dintre fotografia documentar-istorică şi cea artistică şi contemporană?

Poţi s-o negociezi dacă ai gust, discernământ şi ştii să urmăreşti nişte lucruri având un anumit exerciţiu vizual, nu la întâmplare şi nu neapărat după criterii strict istorice. Trebuie să vezi foarte multă fotografie. În eventualitatea apariţiei unui astfel de muzeu, surprizele vor fi enorme din toate punctele de vedere.

Ţi se pare departe momentul când se va deschide un astfel de muzeu?

Mi se pare departe, pentru că înţelegerea fotografiei este superficială. Şi nu numai înţelegerea celor care sunt în stare să ia o astfel de decizie, dar a întregii lumi culturale de la noi. Nu uit niciodată să subliniez faptul că intelectualul român este educat mai mult de slova scrisă decât de imagine.

Eşti de departe cel mai mare colecţionar de fotografie din Româniadeşi în contextul românesc nu e o concurenţă mare în acest domeniu. Mai ştii alţi colecţionari?

Cu siguranţă mai sunt oameni care au colecţii de fotografii, dar mai degrabă alese după anumite criterii. Eu am adunat cam de toate, într-un fel de foame de fotografie, pentru că orice fotografie e importantă... De exemplu, cand am făcut expoziţia cu fotografii de nunţi, aveam 1.111 fotografii de nunţi. Şi mai aveam, aş fi putut să mai expun nu ştiu câte. Mi se pare că acolo e un roman întreg. Pentru un studiu nu neapărat psihologic, dar de psihologie socială, să zicem, lucrurile acestea sunt foarte interesante.

Ţi se pare normal să se vândă fotografiile ca obiecte de artă, să se facă ediţii?

La noi, foarte greu... Când o să ajungă notarul român sau un *comissaire priseur* care are rolul de notar să semneze pe fotografie, să scrie că e exemplarul numărul cutare dintr-o serie şi că în depozit există negativul anulat, tăiat al aceste imagini, poate vom avea şi noi o piaţă de fotografie. Până atunci totul e în derizoriu. Pentru imaginea electronică lucrurile sunt şi mai complicate; probabil că va fi introdusă o declaraţie pe proprie răspundere privind tirajul şi distribuţia. Apoi, foarte interesantă este evoluţia pieţei internaţionale, ceea ce, din nenorocire la noi nu are nicio relevanţă. Se poate vinde Szathmáry cu sute de mii de euro într-o licitaţie din străinătate, iar aici nu poţi să obţii mai mult de 300 euro.

Până acum nu a apărut o carte, nu s-a scris, nici măcar nu s-a tradus, o carte de istoria fotografiei în româneşte.

Editurile ezită să publice cărţi despre fotografie.

Şi totuşi se vând cărţi de fotografie.

Cărţile de fotografie se vând, dar sunt încă sub *specie curiosa*. Eu raportez lucrurile acestea la felul în care se vindea cartea de fotografie în perioada interbelică la noi şi e impresionant, diferenţele sunt enorme. Comenzile de cărţi în străinătate sunt minime, chiar pentru bibliotecile publice. Au intrat la noi foarte puţine cărţi de fotografie. Faţă de masa de producţie de toate felurile din străinătate, la noi în biblioteci nu găseşti aproape nimic. Găseşti poate cărţi tehnice, mai ales manuale de învăţat fotografia. Desigur, accesul prin Internet la baze de imagini poate acum suplini în parte această penurie.

Cum ţi se pare viitorul fotografiei în epoca aceasta multimedia, în care acelaşi aparat şi fotografiază şi filmează?

Lucrurile acestea vor evolua în timp, şi vei putea să găseşti în ele o formă de prospeţime. Dar va fi greu şi asta nu se va întâmpla foarte curând, pentru că oferta nivelatoare a Internetului domină, iar studiile de teorie a fotografiei, adevăratele studii despre fotografie la noi nu numai că lipsesc, dar nici nu sunt cunoscute de cei care se ocupă de fotografie, de marea masă, pentru că sunt mai preocupaţi de fotografia de sport, de modă, de şarm, de presă...

Dar crezi că lumea o să mai fotografieze?

O să existe o zonă care va fi întotdeauna preocupată de asta. În viitor omul va fi din ce în ce mai legat de imagine, chiar în absenţa oricărui comentariu clarificator. Imaginile au fost şi vor fi înţelese în funcţie de gradul de cultură şi sensibilitate vizuală al fiecăruia.

ÎNTRE DOUĂ LUMI (2011-)

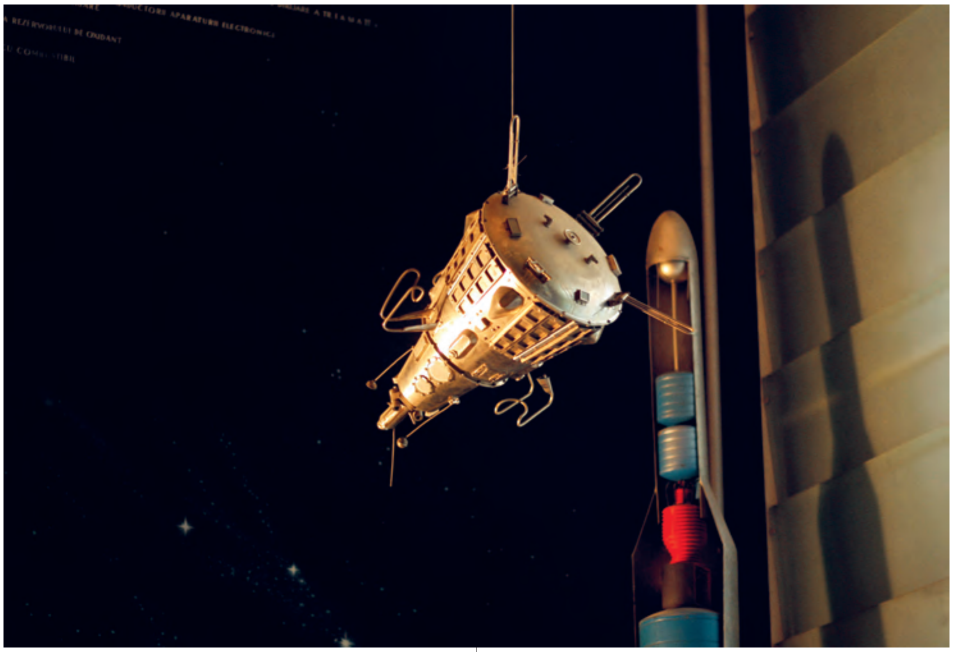
text de **MATEI BEJENARU**

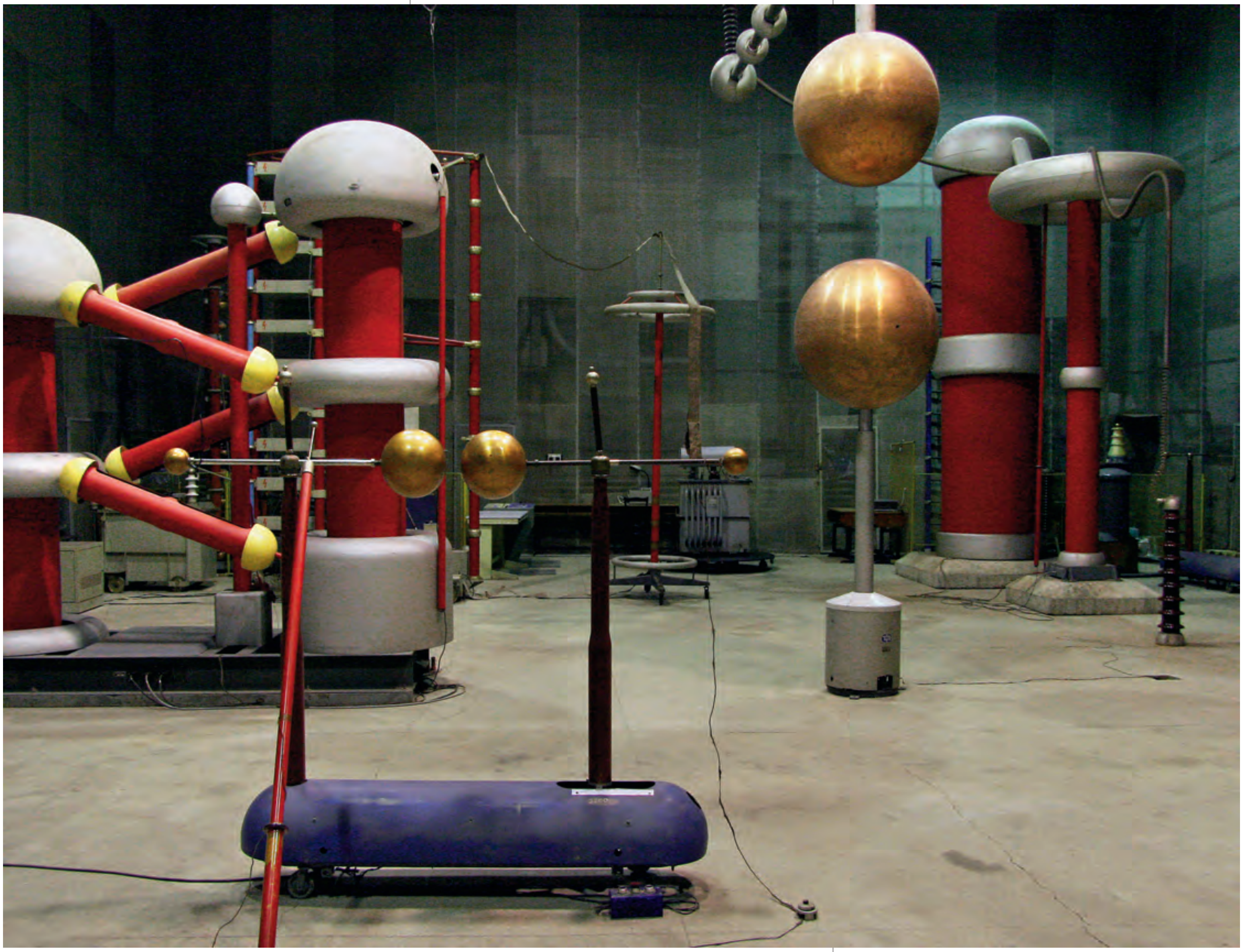
Proiectul documentează modul în care tehnologia există în societatea românească de după căderea comunismului. Fenomenul de dezindustrializare din ultimele două decenii a dus şi la involuţia culturii tehnologice în România, multe dintre unităţile de cercetare sau de producţie industrială fiind înlocuite de spaţii comerciale ori de mici unităţi de producţie arhaice.
Fotografiile documentare funcţionează împreună cu scurte texte de analiză a contextului reprezentat. Imaginile şi textele transmit împreună o informaţie multistrat, de la nivelul cel mai transparent, care permite concentrarea atenţiei pe subiect, până la cel mai profund, hipermedial, unde interesul pentru diferitele aspecte ale mediului fotografic primează.

Heruvimi în atelier
Imagine dintr-un atelier privat de prelucrări mecanice din Iași. În lipsa unor comenzi substanțiale, atelierul supraviețuiește executând lucrări pentru bisericile din regiune. Toți muncitorii sunt în vârstă și provin din vechile fabrici comuniste care au dat faliment în ultimul deceniu.

Sputnik în Muzeul Politehnic Iași

Machetă a satelitului Sputnik instalată în Muzeul Politehnic Iași. Realizat în anii '60 în perioada industrializării forțate din România comunistă, muzeul se adresa în primul rând elevilor și studenților, care urmau să devină forța de muncă a industriei românești. Muzeul este inchis publicului de câțiva ani, urmând a se moderniza. O bună parte din machete, care au dobândit și ele în timp o valoare istorică, nu vor mai fi prezentate publicului pentru că sunt vechi sau nu mai prezintă importanță în prezent.





Laborator TTI

Echipamente electrice într-un laborator din cadrul Institutului Politehnic Iași. Realizat cu tehnologie est-germană la începutul anilor '80, acesta era unul dintre cele mai moderne din România la acea dată. Interesul tinerilor pentru a face studii politehnice a scăzut constant în ultimele două decenii, ca rezultat al puținelor oferte de locuri de muncă din industrie.

DOPPELGÄNGER

Instalaţie cu fotografie înscenată, 1968 – 2008 /
Installation with staged photograph, 1968–2008

text de/by **CĂLIN DAN**

Proiectul este generat de o imagine-efigie creată în 1968 de către fotograful germano-australian Wolfgang Sievers. Dublul portret reprezintă pe Sweeney Reed şi soţia sa Pamela MacIntosh, un tânăr cuplu monden din Melbourne, în ambianţa nocturnă a ceea ce apare drept spaţiul central al unei luxoase reşedinţe moderniste. Sweeney a fost fiul adoptiv al lui John şi Sunday Reed, descendenţi ai aristocraţiei coloniale, sprijinitori activi ai dezvoltării modernismului australian, întemeietori şi gazde ale cercului artistic de la Heide – ferma pe care o deţineau pe râul Yarra, lângă Melbourne. El însuşi produsul uniunii libere dintre doi artişti din cercul de la Heide, Sweeney a avut o biografie complicată şi s-a sinucis în 1979.

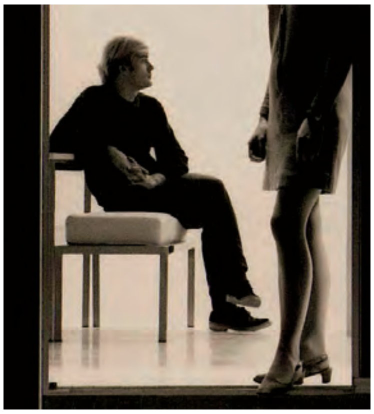
Clădirea din fotografie este vila devenită muzeu de la Heide, un monument al arhitecturii moderniste, cu discrete influenţe din Gerrit Rietveld şi cu o remarcabilă integrare peisageră, într-un stil contaminat deopotrivă de spiritul ruinei mediteraneene şi de viziunea colonială engleză asupra naturii.
Terenul pe care a fost construită clădirea era iniţial locul de adunare ceremonială (corroboree) al triburilor aborigene din regiune. Cercul de la Heide s-a dezvoltat într-o ignorare totală a acestei situaţii conflictuale, lăsând în urmă o moştenire de picturi, fotografii şi naraţiuni condimentate cu sex, conflicte inter-personale şi dispariţii premature.

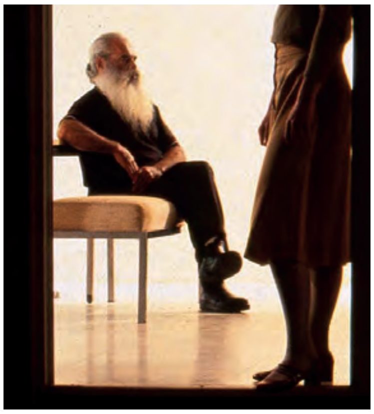
Re-înscenarea fotografiei s-a făcut în ambianţa originară, cu echipament similar celui folosit de Sievers (o cameră analogă de format mediu), folosind expertiza fotografului John Brash (fost asistent al lui Sievers) şi cu sprijinul logistic al muzeului de la Heide. Poziţia lui Sweeney a fost ocupată de Bindi Williams, un actor aborigen de vârstă medie care a dobândit o efemeră notorietate internaţională în rolul lui Kevin Stevens din serialul de televiziune „Woobinda, Animal Doctor" (1969). Clare Land, cercetător şi activist în domeniul drepturilor aborigenilor, a luat locul Pamelei.
Semnificaţia re-înscenării se construieşte deopotrivă din procesul realizării şi din obiectul final. Prezenţa actorului aborigen nu e un simplu act de justiţie politică prin substituţie. După cum nici tânăra activistă din secolul 21 care impersonează pe mondena anilor '60 nu întruchipează un proces de vindecare a traumelor istorice. Istoria (cu majusculă) nu are soluţii pentru greşelile trecutului. Drept care cele două imagini – „originalul" şi „replica" – ocupă acelaşi loc în centrul unui labirint de oglindiri şi substituţii între Negru şi Alb, Nord şi Sud, colonizaţi şi colonizatori, modernism şi anti-modernism. În acest sens, lucrarea e neterminată şi va rămâne astfel, de unde şi titlul preluat dintr-o temă celebră a Romantismului german: dublul care îl hăituie pe cel vinovat, vinovatul care e dublul său – victima.

The project has at its centre an iconic image realized by German-Australian photographer Wolfgang Sievers in 1968. The photograph is a night shot of Sweeney Reed and wife Pamela MacIntosh, a young and fashionable Melbourne pair, in what appears to be the main space of a luxurious modernist residence. Sweeney was the adopted son of John and Sunday Reed, a wealthy couple who has actively supported the development of Australian modernism from their farm in the Heide suburb of Melbourne.
Coming himself from a free union between two artists from the Heide circle who never assumed parental responsibility, Sweeney had a troubled life and committed suicide in 1979.
The building in the photograph is the villa-turned-museum-of-modern-art from Heide – a landmark of late modernism, with well assimilated influences from Gerrit Rietveld and with a remarkable sense of landscape integration, paying tribute both to the Mediterranean tradition and to the English colonial sensibility.
The farm land where the construction is situated was originally a corroboree (traditional gathering) place for the Aboriginal tribes of the Yarra River. The white culture blossomed there in total ignorance of this latent historical conflict, and left behind a heritage of artworks, photographs and stories spiced with sex, conflicts and death.

The restaging of the photograph was performed in the original setting, and with vintage equipment, employing the skills of John Brash (former assistant of Sievers) and the logistics of the Heide museum. The image features in the position of Sweeney a middle aged Aboriginal actor who came shortly to international popularity as Kevin Stevens in the TV series "Woobinda, Animal Doctor" (1969). Clare Land, an Aboriginal rights activist and researcher, stands for Pamela.

The significance of the re-staging lies both in the process and in the final object. The presence of the Aboriginal actor is not just a mere act of political justice through displacement. Nor is the 21st century white girl standing for the 1960s socialite the symbol of a healing process. History does not have solutions for errors. Therefore, the two images – the "original" and the "replica" – are situated at the centre of a web of mirroring and substitutions between The Black and The White, the North and the South, the colonizers and the colonized, between modernism and anti-modernism. In that sense, the work is not finished and will never be, hence the title, borrowed from a two hundred years old theme of the German Romanticism: the double that haunts the sinner, the sinner who is the double, who is the victim.





stânga (de sus în jos):
1. Wolfgang Sievers, Sweeney Reed & Pamela MacIntosh, Reed residence, Heide-Melbourne, 1968
2. Wolfgang Sievers, Sweeney Reed (detail)
3. Călin Dan, Bindi Williams as Sweeney Reed (detail)

dreapta (de sus în jos):
1. Călin Dan, Doppelgänger, 2008
2. Wolfgang Sievers, Pamela MacIntosh (detail)
3. Călin Dan, Clare Land as Pamela MacIntosh (detail)

CITINDU-L PE IOSIF KIRÁLY, SAU DESPRE VIRTUŢILE TEORETICE ALE UNUI ARTIST VIZUAL

text de **RUXANDRA DEMETRESCU**

Iosif Király este (re)cunoscut în primul rând prin două certe performanţe artistice: ca membru al grupului subREAL şi ca autor al* Reconstrucţiilor*. Împreună, acestea subîntind o biografie artistică ce stă nu doar sub semnul noilor medii, ci asumă o constantă, exigentă atitudine critică.

alăturat:
Reconstrucţie, Muntele Găina, 2010-2012

Mai puţin cunoscută este însă experienţa sa teoretică explicită. Aceasta s-a născut dintr-un hazard al biografiei sale intelectuale şi anume obligaţia, în calitate de pedagog, de a scrie o teză de doctorat. Exerciţiul impus, materializat într-o carte, publicată de editura UNArte în 2008, sub titlul „Imaginea vizuală în epoca postfotografică", s-a transformat astfel sub semnul unei fericite excepţii, reuşind să îmbine activitatea artistică proprie cu discursul critic. În egală măsură, ea trebuie citită sub semnul unei remarcabile şi multiple ambiţii intelectuale. Pornind firesc de la practica artistică, Király depăşeşte limitele impuse discursului autoreferenţial şi abordează un subiect amplu ce se încadrează istoriei artei vizuale: arta fotografică şi post-fotografică. Apoi, el aspiră la o dimensiune de problematizare şi teoretizare a subiectului, identificabil în titlul însuşi al demersului său: imaginea vizuală în epoca post-fotografică. În fine, dar nu în ultimul rând, autorul nu se mulţumeşte cu o privire concentrată strict asupra devenirii contemporane a subiectului, integrându-l într-un parcurs istoric ce se doreşte oarecum exhaustiv-explicativ, de la începuturile fotografiei, adică de la 1839 încoace, ceea ce înseamnă de fapt suprapunerea cu discursul despre modernitate. Se naşte astfel o istorie concentrată şi subiectiv-problematizată a fotografiei: „Epoca prefotografică. Influenţa opticii asupra picturii", în care autorul preia de fapt ipotezele – şi ele subiective, dar seducătoare ale lui David Hockney – şi „Epoca fotografică 1839-1989", care oferă un compendiu al istoriei genului, de la apariţia/instaurarea sa până la disoluţia sa în favoarea imaginii digitale. Remarcabilă în acest context este problematizarea reperelor istorice, în secvenţele ce sondează direcţiile fotografiei contemporane, de la cea performativă până la documentarismul artistic.

Privită din perspectiva dialogului şi a confluenţelor dintre spaţiile culturale, cartea se împarte în două mari supra-capitole: primul, care abordează istoria „universală" a fotografiei, a naşterii şi a (re)naşterii ei în era digitală, şi ceea ce autorul numeşte parcursul personal, precedat, la rândul lui, de o concentrată, dar pertinentă referire la contextul românesc înainte şi după 1989. Această a doua parte a lucrării stă sub semnul (auto)biografiei artistice şi reprezintă fără îndoială un capitol din istoria artei româneşti contemporane şi în egală măsură un preţios document al literaturii artistice actuale.

Privită din acest unghi, producţia textuală a lui Iosif Király trădează un artist obşnuit cu scrisul şi un antrenament teoretic conştient practicat. Noutatea ar fi asumarea unei dimensiuni conceptuale ce îi asigură actualitatea. Demersul lui poate fi citit sub semnul unei necesare înnoiri a viziunii despre artă şi imagine, propunând *in extremis* desfiinţarea graniţelor între „măiestrie" şi „teorie", sau altfel spus între practica strict artistică şi reflecţia doar teoretică. Concluzia ar fi că „pentru un viitor artist, cu cât va fi mai uşor să producă anumite forme şi imagini cu ajutorul tehnologiei, cu atât va trebui să ştie mai bine ce vrea să facă şi ce vrea să transmită, deci va avea nevoie de o serioasă cultură vizuală, parte componentă a unei la fel de serioase culturi generale". Király pare a fi conştient că arta contemporană se confruntă cu conceptul, şi că, în consecinţă, statutul artistului s-a modificat subtil. El nu este, în nici un caz, un nostalgic al unor tradiţii autohtone sau autohtonizante. Fundamentale sunt, din această perspectivă, remar-

cile despre rostul şi locul fotografiei ca instrument de cunoaştere vizuală.
Meritul cel mai important mi se pare – din această perspectivă – încercarea de a descifra raportul dintre fotografie şi artele „clasice”, pictura în primul rând. Autorul distinge între fotograful „digital” şi cel „clasic”: cel dintâi poate construi imaginea aşa cum doreşte, „aceasta este o atitudine mult mai apropiată de cea a pictorului decât de cea a fotografului clasic. Într-adevăr, visul pionierilor fotografiei din secolul al 19-lea, acela de a avea acelaşi statut cu pictorii mi se pare că s-a împlinit... dar cu preţul pierderii a ceea ce avea ea mai scump şi pentru care şi-a câştigat încă de la început un statut unic printre domeniile vizualului: caracterul ei indexical, sau altfel spus, credibilitatea sau puterea de a documenta în mod obiectiv realitatea”.
Citim aici profesiunea de credinţă a artistului vizual, care pare conştient de semnificaţia momentului cu care este contemporan, cel în care obiectivitatea imaginii – produsă de noile media – devine din ce în ce mai mult o utopie.

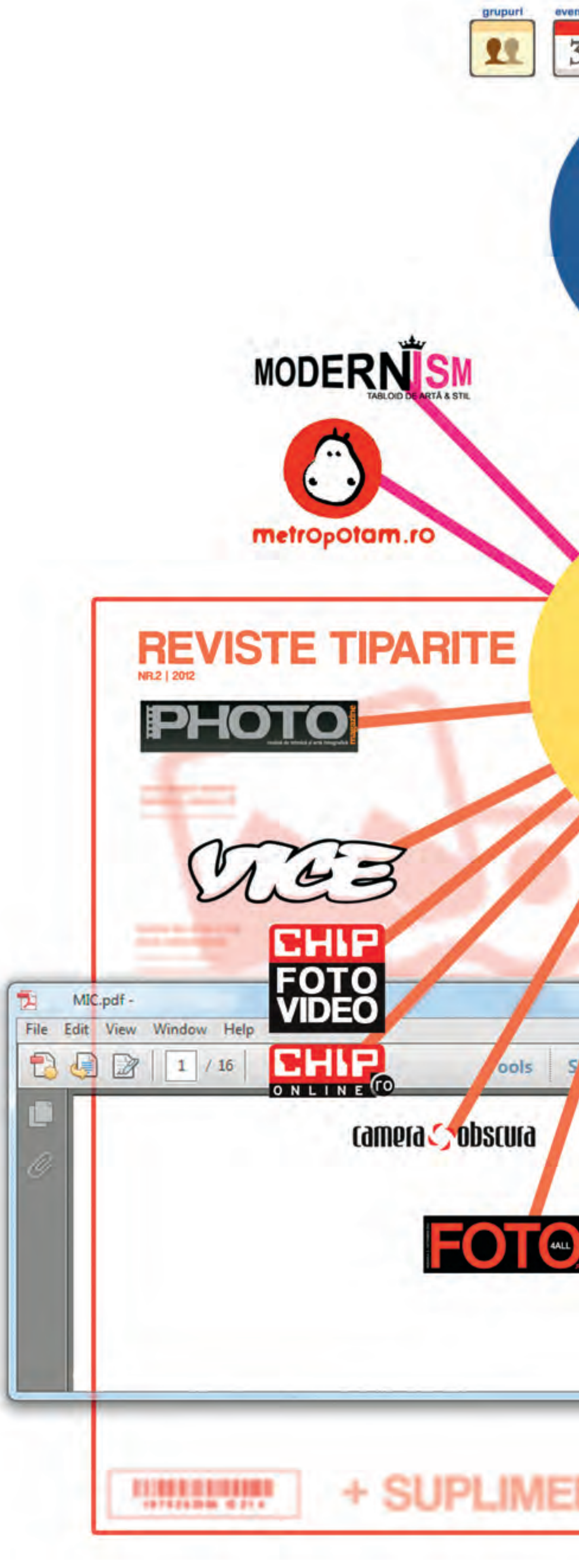
Din perspectiva unei evaluări a scenei artistice contemporane, poziţia lui Király este semnificativă şi pentru că acoperă o zonă asupra căreia încă plutesc incertitudini şi rezerve: deplasarea de la pictură la vizualitatea tranşantă şi adesea incomodă a documentului vizual – realizat printr-o tehnică produsă graţie unui aparat din ce în ce mai accesibil oricui – stârneşte încă mefienţa adepţilor diverselor ucenicii, mai mult sau mai puţin tradiţionale. Iar dimensiunea socială şi accentele critice din proiecte ca „Palatele cu turle” sau „Triaj” par a stârni disconfortul adepţilor unei contemplări mai mult sau mai puţin cucernice a realităţii.
Király realizează astfel o implicită pledoarie nu doar pentru un alt mod de receptare a imaginii, ci şi pentru înnoirea atât de necesară a sistemului de învăţământ artistic academic. Ea completează fericit statura artistului recunoscut, conferindu-i şi consacrându-i autoritatea firească în câmpul artelor vizuale contemporane din România. Într-un interviu din 2000, Iosif Király mărturisea că orice imagine pe care o realizează este asemenea unei oglinzi ce măreşte aşezată pe o fracţiune de timp, în chiar momentul expunerii; în momentul transpunerii pe hârtie, minuscula secvenţă de timp se dilată, sub semnul analizei şi comparaţiei. Atunci timpul este retrăit, iar impresia fotografică devine artă, când autorul, asemenea lui Faust, poate spune „Stop”, adică încremeneşte timpul, transformându-l în spaţiul imaginii.
Mergând mai departe, am spune, la rândul nostru, că mijloacele digitale i-au permis lui Király să îmbine diversele secvenţe temporale, topite, în *Reconstrucţiile* sale, în realitatea – sau adevărul – imaginii.

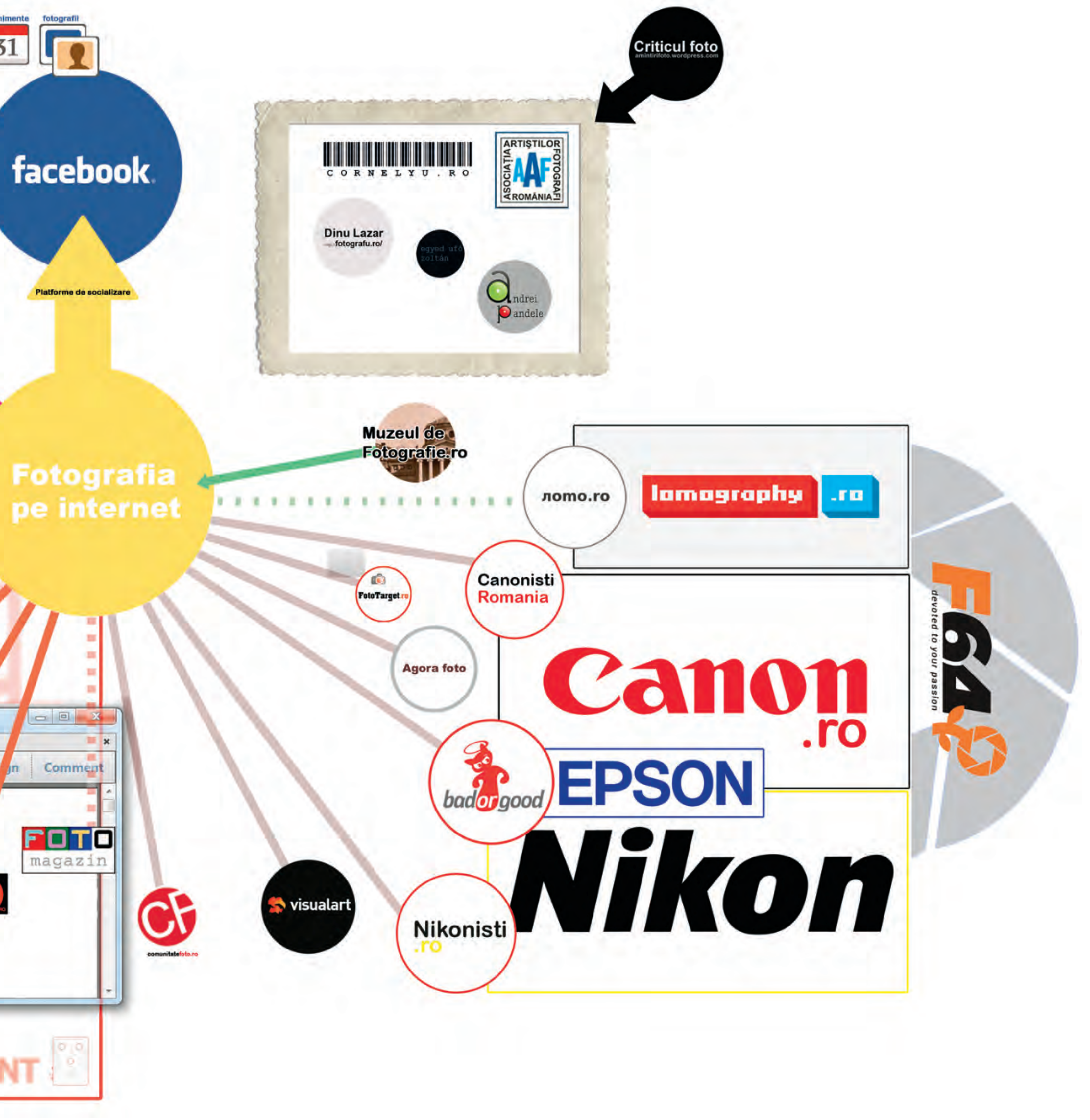
Locuri de dezbatere a fotografiei în web-ul românesc

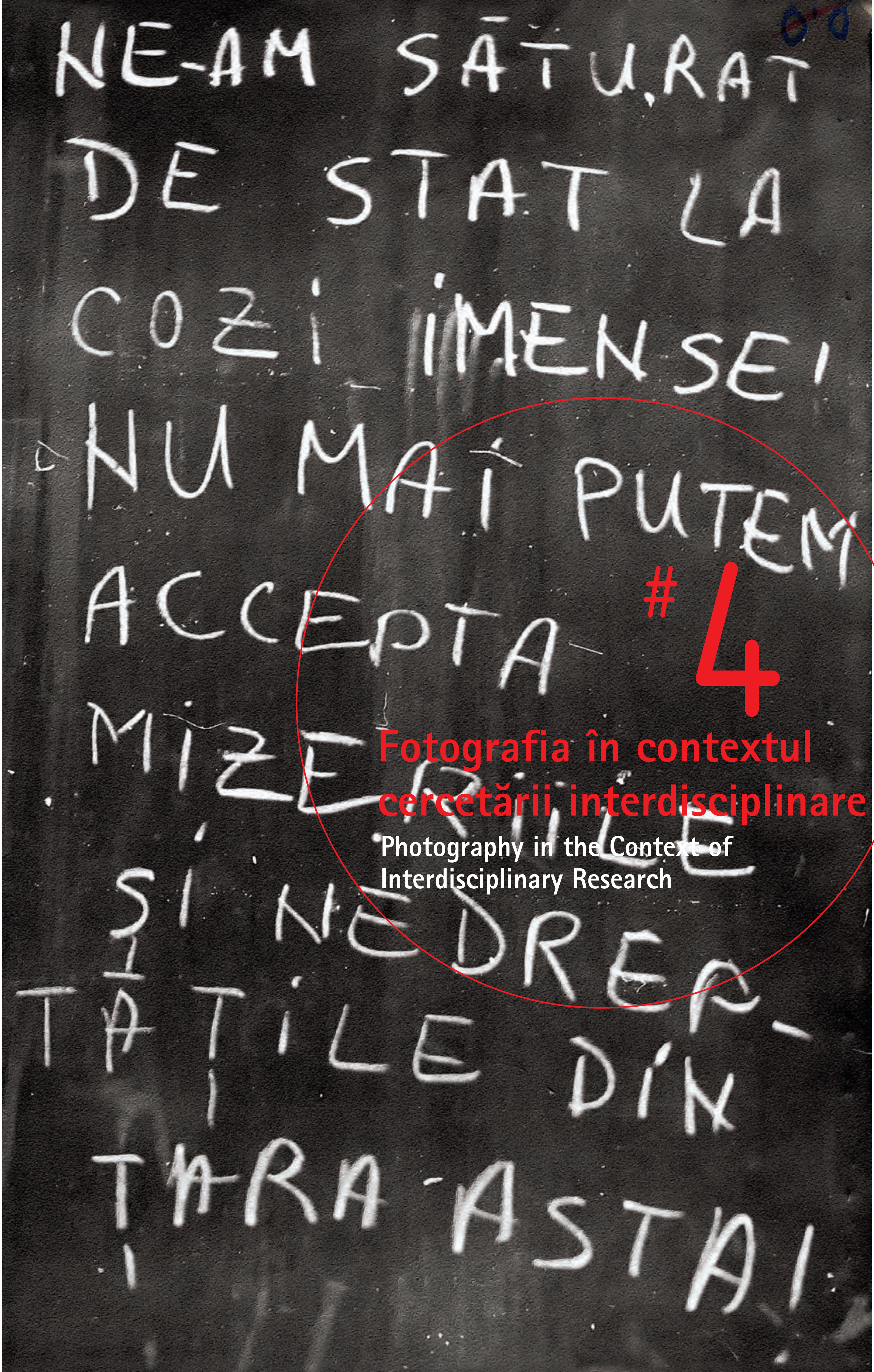
text de **SIMONA DUMITRIU**
grafic de **RADU DRĂGAN**

În epoca digitală, cu toţii fotografiem şi comunicăm prin imagine, încărcând pe Internet orice, de la felul în care ne-am petrecut seara trecută, ultima vacanţă, până la proiecte personale cu tentă mai mult sau mai puţin artistică, imagini ale altora ori fotografii de presă care acoperă evenimente, situaţii politice sau traume sociale ale momentului.

O sursă importantă şi ultrademocrată de *sharing* pentru fotografie – în care calitatea ori, mai degrabă, priza la public a unei imagini sau a alteia, se măsoară în *comment*-uri şi *like*-uri – sunt platformele precum *Flickr, Facebook* (care, printre atâtea alte roluri din sfera socializării, îl asumă şi pe acesta) ori site-uri domestice mai mici precum *badorgood.ro* sau forumuri dedicate, precum *agora-foto.ro*. Rolul global al *Flickr* în reformularea modului în care privim şi relaţionăm cu fotografia este bine cunoscut: fiind înainte de toate o platformă de găzduire de portofolii, acolo poţi întâlni pe oricine, de la fotograful amator pasionat de peisaje cu floarea soarelui până la proiecte artistice sau documentare foarte interesante. Înainte de transformarea *Flickr* prin intervenţia *Getty Images* (acum prezenţa acestei agenţii foto mamut schimbă jocurile), puteam vorbi despre estetica *Flickr*, o nouă estetică a imaginii în fotografia digitală – caracterizată prin non-ierarhizare valorică, flux de imagini tip jurnal, *randomness*, aspecte cantitative şi navigare liberă a vizitatorului printr-un conţinut uriaş de orice, în care salturile vizuale de la o fotografie la alta puteau fi spectaculoase.
Într-un fel, cele două site-uri româneşti enumerate mai sus şi altele asemănătoare corespund, în lumea Internetului, cluburilor şi asociaţiilor de fotografi amatori şi/sau profesionişti existente încă dinaintea epocii virtuale, precum *AAF – Asociaţia Artiştilor Fotografi*, ori alte comunităţi locale sau zonale de mai mici dimensiuni. Aceste platforme de făcut publice imagini se raportează, din punct de vedere al schimburilor de opinii şi de discurs estetic, la puţinele reviste româneşti de fotografie cu prezenţă online mai puternică, cea mai vizibilă în acest sens fiind *Foto Magazin* (care se anunţă ca fiind realizată de fotografi, pentru fotografi) – ori la anumite bloguri de opinie din aria fotografiei, publicate tot de fotografi.
În contextul internetului, ca şi în „lumea reală", cele două lumi, a artiştilor contemporani care lucrează cu fotografia ca mediu ori instrument şi a fotografilor sau amatorilor de fotografie, nu se ating decât arareori iar sursele de inspiraţie şi crezurile ori interesele estetice, de documentare, de utilizare a fotografiei sunt cel mai adesea divergente. Măsurând în trafic ori cu alte unelte de observare a activităţii online, arta contemporană ori studiile de specializare în fotografie din cadrul Universităţilor de Arte sunt aproape absente din universul Internet românesc, existând cel mult la nivelul unor site-uri portofoliu ale artiştilor, ori, tangenţial şi poate superficial, în comentariile celeilalte lumi, mult mai ample şi mai vizibile – în care primează interese mai degrabă orientate spre pasiuni tehnice, universul se împarte în *nikon*-ari şi *canon*-işti, iar discursul despre fotografie este unul tehnico-estetic, astfel încât site-uri comerciale precum F64 se regăsesc nu doar în postura de a fi furnizori de tehnică foto la zi, ci şi în aceea de formatori de opinie vizuală pentru o parte a publicului sau a clienţilor.
O altă arie a fotografiei pe Internet o reprezintă agenţiile de imagini, care comercializează fotografie de presă, *stock*, editorial, cea mai importantă fiind *Mediafax Foto*, care produce ori redistribuie o cantitate importantă din fotografiile care ajung să circule în presa românească tipărită sau online. În aria de interes a fotojurnalismului, o platformă internaţională interesantă de *sharing* a portofoliilor şi de comunicare, în spirit democrat şi a-valoric, este *lightstalkers.org*.
Câteva, din păcate foarte puţine, abordări ale fotografiei din perspectivă istorică – vorbim aici în primul rând de *muzeuldefotografie.ro* – reuşesc să facă tranziţia şi să stârnească interes în ambele lumi interesate de fotografie – atât cea a artiştilor cât şi cea a fotografilor amatori ori profesionişti. Pe terenul arhivelor, de recuperare a unor documente pe care şi unii şi ceilalţi le simţim importante pentru o istorie a imaginii din care ne tragem şi pe care nu o cunoaştem, se vor crea şi de acum înainte punţi de comunicare şi poate colaborare, dincolo de crezurile diferite despre rolul şi importanţa fotografiei în contextul contemporan.




fotografii
facebook.
Platforme de socializare
Criticul foto
amintirifoto.wordpress.com
CORNELYU.RO
ASOCIAȚIA ARTIȘTILOR FOTOGRAFI ROMÂNIA
AAF
Dinu Lazar
fotografu.ro/
andrei pandele
Muzeul de Fotografie.ro
Fotografia pe internet
лomo.ro
lomography .ro
Canonisti Romania
FotoTarget.ro
Agora foto
Canon .ro
F64 devoted to your passion
badorgood
EPSON
Nikon
Nikonisti .ro
visualart
comunitatefoto.ro
Comment
FOTO magazin



#4

Fotografia în contextul cercetării interdisciplinare

Photography in the Context of Interdisciplinary Research

SECOND LIFE ÎN COMUNISM
OAMENI, ATITUDINI, LOCURI

text şi proiect de: **CRISTINA ANISESCU, BOGDAN BORDEIANU, SIMONA DUMITRIU, IOSIF KIRÁLY, IOANA MACREA TOMA**

Proiectul Second Life în comunism *a avut loc la Platforma (Bucureşti, 4-9 mai 2012) şi s-a dorit a fi un spaţiu de reflecţie în care trecutul recent şi prezentul se intersectează într-o dialectică integrativă prin fotografii şi documente de arhivă, imagini ale prezentului şi fragmente de istorie orală, cărora li s-a adăugat un workshop deschis publicului, care a încercat să nuanţeze experienţa lucrului cu arhivele poliţiei secrete şi diversitatea abordărilor hermeneutice.*

pagina alăturată:
Detaliu fotografie din cazul Panoul. Imagine din arhiva CNSAS

A fost propusă o perspectivă multimodală de interpretare a documentelor întocmite de Securitate prin deconspirarea tehnicilor şi mijloacelor folosite, cât şi prin surprinderea contingenţelor supravegherii vieţii private şi a spaţiului public – un alt mod de resemnificare a dosarului secret ca metronom al vieţii personale şi al cotidianului.
Documentul fotografic şi dosarul sunt completate de fragmente de video-interviuri realizate de Centrul de Istorie Orală – CNSAS. Din perspectiva propriului dosar şi a memoriei trăite, protagoniştii vorbesc despre frică, dezamăgire, nevoia de clarificare, ori despre vinovăţie şi compromis.
Prin expunerea fotografiei din dosarele securităţii, în studii de caz şi instalaţii de imagini au fost nuanţate atât eliziunea privat-public care se produce în situaţia supravegherii şi urmăririi, cât şi relaţia etic-estetic în contextul mai larg al modului de a privi şi a lucra cu documentul şi arhiva al artiştilor, ori relaţia observare-urmărire în spaţiul public din prezent, prin comparaţie cu trecutul recent.

Dezbateri diverse au însoţit procesul tranziţional al deschiderii accesului la arhivele sensibile aparţinând Securităţii române de dinainte de 1989. În ciuda contextelor istoriografice naţionale diverse, discuţiile au focalizat în general, până acum, asupra încurcăturilor moral-politice, ori asupra dificultăţilor de a instituţionaliza lustraţia, pe lângă polemici privind validitatea datelor conţinute în dosare. Astfel, acţiunile legale orientate spre verdicte cu privire la încălcarea drepturilor omului au fost formulate în acest mediu discursiv divizat, fie dând la o parte informaţii din dosare fie bazându-se prea mult pe ele, mereu în contextul *valorii de adevăr* a documentului (fie presupusă fie negată). Folosite pentru acţiuni judiciare, *screening* moral-politic ori cercetări istorice, aceste dosare păstrează o validitate care, chiar şi atunci când este contestată, incorporează feed-back emoţional în buclă, punându-le continuu sub observare.
Aducând laolaltă cercetători şi artişti interesaţi de trecutul recent, am încercat nu numai să acomodăm unele cu altele abordări venite din discipline diferite, ci şi să disrupem rutina epistemică care apare când lucrezi cu documentele şi înregistrările unui aparat represiv. În loc să punem sub examinare faptele, am încurajat analizarea textelor şi imaginilor ca artefacte birocratice, cu un mesaj ready-made inclus în complexele tehnologii ale supravegherii. În loc să folosim perspectiva clasificatoare a poliţiei, care duce la construirea unor obiective individuale sau de grup, am căutat să mutăm din loc şi să rearanjăm date şi probe, transgresând graniţele între (categoriile de) documente.

Workshopul de pe 11 mai 2012 (*Arhivele Poliţiei Secrete: abordări interdisciplinare*) a fost deschis în egală măsură cercetătorilor din ştiinţele sociale şi umaniste, experţilor în legislaţie şi artiştilor interesaţi de istorie, teorie şi practică a arhivei, cultură materială, teorii media ori justiţia tranziţiei.

Abordarea expoziţiei şi a discuţiilor din cadrul workshopului fac parte dintr-o interogare multimedia de lungă durată a documentelor şi dosarelor Securităţii, pentru care *Second Life în comunism* a fost doar o primă etapă. Enumerăm principalele puncte de interes ale acestei colaborări şi ale celor viitoare:

Care este specificul unei arhive a poliţiei secrete într-o ţară comunistă?

Cum diferă aceste arhive în diversele cazuri din Europa de est şi centrală?

Ce tipuri de cercetare au inspirat până acum aceste arhive? Care sunt formele de cercetare vizuală în contextul dat?

Cum au funcţionat sistemele de strângere a informaţiei în perioada de dinainte de 1989/90 şi care era rolul tehnologiei şi networking-ului?

Care este rolul imaginilor de supraveghere şi cum pot ele fi integrate într-un sistem epistemic vizual?

Ce tip de naraţiune putem formula din dosarul/documentul de-construit, re-interpretat ori re-actat?

Arhiva este o temă importantă a practicii şi cercetării artistice. Cum pot fi integrate aceste practici şi perspectiva istorică asupra surselor într-o abordare meta-metodologică a arhivelor poliţiei secrete, a dosarului şi a documentului istoric?

Punând laolaltă expoziţia *Second Life*, intenţia noastră a fost să găsim o cale de mijloc neutră de sondare şi valorificare a acestei arhive de imagini, cea mai sensibilă dintre arhive. Am simţit şi exprimat încă de la început nevoia de a nu produce o expoziţie-memorial, tristă ori post-comunistă (deşi titlul poate să inducă în eroare), dar şi dorinţa de a include cât mai puţin text cu putinţă care să interfereze cu conţinutul vizual – astfel expoziţia putea fi vizitată şi păstra un discurs coerent chiar şi în absenţa statement-urilor, pe care le-am păstrat minimale.

Arhive paralele/Parallel Archives – Două serii de imagini, pe două planuri – cărţi poştale originale (din anii '70-'80, dintr-o arhivă găsită) din diverse oraşe din ţară şi din Bucureşti, însoţite de o serie de fotografii de urmărire (fără un index sau o relaţie

deasupra:
Imagini de urmărire din arhiva CNSAS

cauzală). Se pun două formulări extreme ale ochiului oficial care grevează şi reprezintă în imagini spaţiul public: prima este ilustrarea lui oficială din cărţile poştale (care, până la urmă, sunt la limita între public şi privat, între imaginea generică aprobată oficial ca fiind demnă de a reprezenta /identifica ceva dintr-un oraş sau altul, şi funcţia cărţii poştale, de a purta mesaje personale, intime). A doua este reprezentarea lui tot în plan oficial, dar ascuns, secret, devenind fundal pentru desfăşurarea vieţii private şi pentru intruziunea în viaţa privată. Scoase însă din contextul indexal şi narativ al dosarului, imaginile de supraveghere sunt fără putere, existând într-o zonă gri conotativă care simulează dinamica pierderii memoriei în contextul arhivei.

Cer Deschis. Revizitând spaţiul public/ Open Skies. Revisiting public space este titlul unei serii de montaje din fotografii de urmărire însoţite de marcarea locaţiei din fotografiile de atunci aşa cum este ea reprezentată astăzi pe Google Maps/ Street View. Două formule ale observării/ supravegherii şi o întrebare: cum se modifică reflecţia noastră asupra imaginilor de urmărire de atunci prin prisma evoluţiilor tehnologice de *acum*?

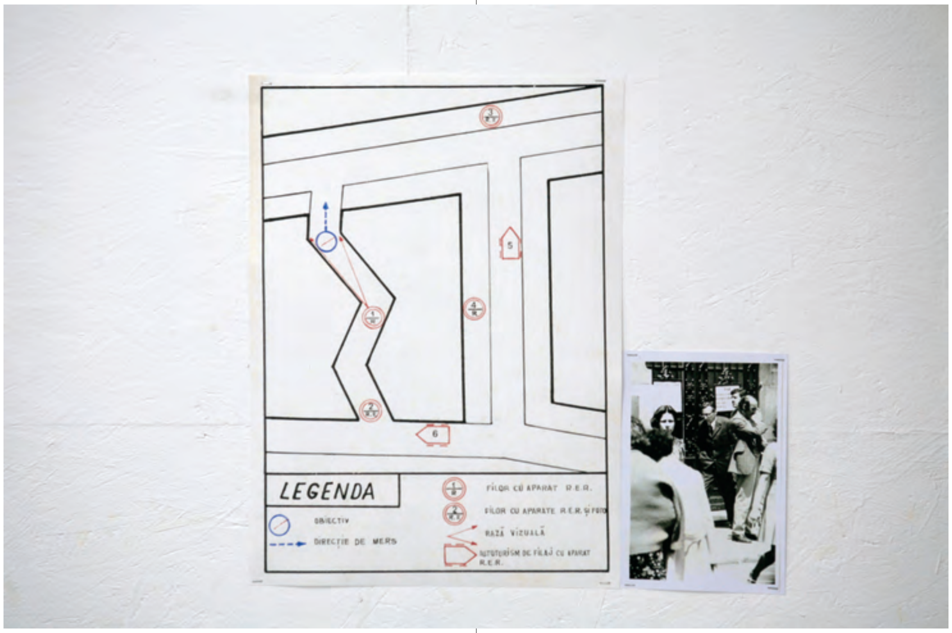
Ghid practic de supraveghere/ The Surveillance handbook constă dintr-o selecţie de planşe scanate dintr-un manual folosit înainte de 1989 în antrenarea agenţilor de teren din Securitatea română (un fel de ghid practic al supravegherii pe ascuns şi al poziţionării pe teren pentru a urmări corect un individ-obiectiv şi a-i înregistra acţiunile în sunet şi imagine). Instalaţia este foarte simplă: am alăturat printuri mărite ale planşelor de filaj (minimaliste, eficiente, operaţionale) şi imagini din arhiva CNSAS care ar putea fi rezultate ale fiecărui caz specific de poziţionare a agenţilor pe teren. Cel urmărit merge înainte, ori traversează strada, ori călătoreşte cu maşina. Planşele originale par exerciţii de geometrie ale unor copii, sau încercări rudimentare de cartografiere. Se aseamănă cu schiţele din manualele cu reguli de circulaţie în trafic. Sunt, până la urmă, semne ale dimensiunii spaţiale a urmăririi, nu li se poate da nicio altă interpretare, nu pot fi încărcate de nicio semnificaţie estetică. Prin alăturarea cu fotografiile propriu-zise, le extrag şi pe acestea din aria interpretărilor poetice, istorice, de sociologie a urmăririi, re-aducându-le spre funcţia lor primă de obiect birocratic cu posibile efecte juridice.

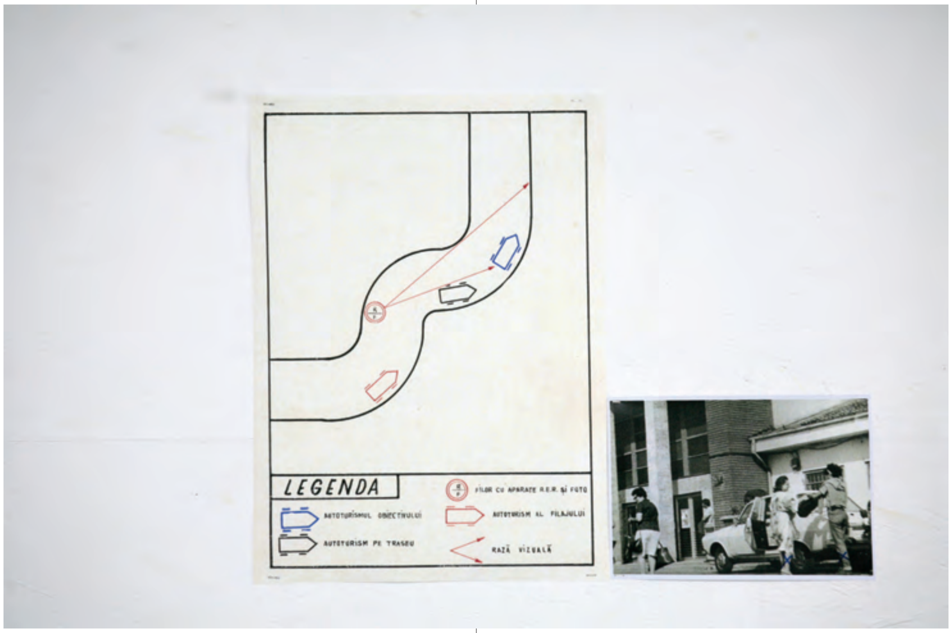
8 interviuri au fost selectate dintr-o mult mai amplă Arhivă de Istorie Orală dezvoltată de CNSAS în ultimii ani şi au fost expuse la Platforma ca material brut, de arhivă, aproape needitat. Funcţia lor principală în cadrul expoziţiei a fost aceea de a furniza o voce şi un chip celor pe care dosarele îi privesc, dar şi de a creea ocazia pentru micro-istorie de a veni în sprijinul (sau în contra?) unui recurs generic la arhivă. Protagoniştii interviurilor reacţionează la propriul lor dosar de Securitate, imediat după citirea

acestuia, iar în expoziție au fost incluse o diversitate de situații umane: de la victime la informatori, de la actori politici faimoși în istoria recentă a României, precum Gelu Voican Voiculescu, la oameni complet necunoscuți, de la muncitori la poeți. Toți aceștia au fost filmați în cadrul CNSAS povestindu-și viața raportată la felul cum aceasta le e reflectată și înregistrată în dosarele poliției secrete, ori discutând evenimente istorice precum revolta muncitorilor de la Brașov din 1987 ori perioada Decembrie 1989.

Treisprezece: Treisprezece imagini, multe din ele deja prezente în expoziție, se regăsesc înrămate. Aici *rama* e partenerul de dialog, ramele însele fiind din anii '80 și conținând acum printuri pe hârtie de document, în care însemnele cu pixul, reperele fotografiilor de urmărire, au fost digital înlăturate. În teoria imaginii, rama, înrămarea, punerea-laolaltă ca și izolarea estetică a unei imagini sunt gesturi foarte importante. Orice reacție de a spune „ce imagine frumoasă, interesantă" etc. este o formă de inrămare, de punere-laolaltă a unui univers estetic personal în care imaginea aceea se plasează logic. Tensiunea și relația imagine-ramă evidențiază o întrebare: este etic să te uiți chiar și un moment la fotografiile acestea ca purtătoare de discurs estetic? Care e *modul de a privi* aceste imagini? Dincolo de utilizarea și interpretarea lor ca fragment istoric, parte a unui dosar, cum le *privim* de fapt?

Expoziția a favorizat o deconstrucție controlată a cazurilor și sensurilor arhivistice ale dosarului. Pentru a nu pierde însă în experiment natura obiectului-dosar, ori a situațiilor pentru care acesta stă martor, trei studii de caz au fost prezentate detaliat. **Panoul** este unul din acestea: este în egală măsură impresionant, raportat direct la spațiul public, iar fotografiile din cadrul dosarului sunt un exemplu vizual puternic de opoziție manifestată activ. Un elev de liceu de 17 ani dintr-un oraș de provincie a reușit timp de două luni, la începutul anilor 80, să scrie în timpul nopții manifeste anti-regim, pentru libertate și democrație, cu cretă, pe pereții orașului. După ce a fost prins în flagrant, a trebuit să ceară iertare pentru faptele comise în lungi scrisori umilitoare, a fost ținut sub constantă supraveghere de către Securitate și a murit de cancer după numai câțiva ani. Am selectat și montat pe perete reproduceri după manifestele fotografiate de agenții poliției secrete înainte să fie șterse. Am inclus în instalație și printuri mărite după harta desenată de mână a locațiilor unde scrierile fuseseră descoperite și după tabelele care descriu faptele elevului și acțiunile agenților în cele aproximativ două luni cât a durat totul. Ca și în cazul planșelor de filaj, aceste simple desene cu pixul și carioci colorate, produse de agenți și incluse printre filele dosarului, readuc în față dimensiunea birocratică a traumei.
În timpul expoziției de la Platforma, un student la Arte a descoperit că mama sa fusese la același liceu, în aceeași clasă și același an cu protagonistul





deasupra (de sus în jos):
1. Detaliu surveillance handbook 2.
Foto: Bogdan Bordeianu
2. Detaliu surveillance handbook 3.
Foto: Bogdan Bordeianu

pagina alăturată:
Planşa cu imagini de urmărire din arhiva CNSAS

sus:
Instalaţie cer deschis open skies şi surveillance handbook. Foto: Bogdan Bordeianu

mijloc:
Parallel archives. Foto: Bogdan Bordeianu

jos:
Instalaţie 8 interviuri. Foto: Bogdan Bordeianu

cazului Panoul. Nu ştiuse nimic despre activităţile sale anti-regim, dar a găsit şi ne-a trimis imagini scanate din albumul de absolvire în care, alături de toţi colegii de şcoală, fotografia de buletin a Elevului apare.

Proiectul curatorial se încheie cu alte două studii de caz, **Carmen Popescu** şi **Cazul Taximetriştii**. Acestea sunt expuse ca simple documente, imagini şi texte fotografiate din dosare. Fiecare din ele sunt completate de o instalaţie de sunet cu lecturi ale unor elemente importante ale dosarelor – scrisori trimise de persoanele aflate sub supraveghere în care îşi explică situaţiile şi-şi apără cauza. Carmen Popescu este cazul dramatic, eroic şi aproape uitat public, al unei dizidente românce din anii '70-'80. Taximetriştii erau un grup de muncitori, şoferi ai companiei de taximetre din Bucureşti care căutau să emigreze în Statele Unite. Pentru că nu este nimic întâmplător în naraţiunea şi aranjarea expoziţiei, aceste studii de caz sunt instalate anume lângă seria *Treisprezece*. Imediat după ce priveşti imaginile înrămate, vei regăsi aceleaşi personaje care te privesc înapoi din facsimilurile neutre estetic ale studiilor de caz. Cele două instalaţii se contextualizează ca două limite ale demersului istoric versus demersul artistic de expunere a documentului.

Fiecare parte a instalaţiei a avut un partener de dialog undeva în spaţiul expoziţiei: de exemplu, *Ghidul de supraveghere* nuanţa *Cer deschis, Arhivele Paralele* au intrat în dialog cu interviurile din arhiva de istorie orală, iar cazul *Panoul* îşi avea pandantul chiar la intrarea în expoziţie, unde au fost montate pe perete, fără nicio explicaţie, câteva facsimiluri după poeme incluse în dosarele Aktionsgruppe Banat (poezii de rezistenţă şi luptă împotriva regimului în anii '80, din partea unui foarte cunoscut grup de poeţi din Timişoara).
Acest dialog constant a fost tăcut, neanunţat. Rolul său era acela de a construi sens şi coerenţă oarecum liniar, îndepărtând proiectul de riscul unui discurs dominant ori prea apăsător.

Parteneri proiect: Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Consiliul Naţional pentru Studierea Arhivelor Securităţii, Universitatea Naţională de Arte Bucureşti.

CONTRACTUL SOCIAL ŞI FOTOGRAFIA (ÎN CONTEXTUL ARHIVEI)

text de **SIMONA DUMITRIU**

Universul obiectelor date (natura) tinde spre o pierdere progresivă a informaţiei. (Vilém Flusser[1])

Valoarea de unicitate a operei de artă „autentice" a avut întotdeauna bazele în ritual... Pentru că atunci când, odată cu apariţia primului mijloc de reproducere cu adevărat revoluţionar (şi anume fotografia, care a apărut în aceeaşi perioadă ca socialismul), arta a simţit apropierea acelei crize care, cu un secol mai târziu, a devenit evidentă, a reacţionat cu doctrina artei pentru artă – deci, cu o teologie a artei. (Walter Benjamin[2])

În valiza mea: o trusă de machiaj ca să mă pot deghiza; o perucă bob, blondă; pălării; voaluri; mănuşi; ochelari de soare; o Leica şi un Squintar (un ataşament de obiectiv echipat cu un set de oglinzi pentru ca să pot face fotografii fără a direcţiona obiectivul către subiect). (Sophie Calle[3])

Poziţionarea fotografiei faţă de artă ar fi trebuit să fie clară de mult. Trecută de temerile lui Baudelaire, în comentariul la Salonul din 1859, acum asumate şi incluse în ontologia mediului, fotografia nu ar mai avea de ce să se caute pe sine în raport cu celelalte arte. Şi totuşi, aşa cum nota Susan Sontag în *On Photography*, locul fotografiei în arta contemporană ei este reluat şi repus în dialog de fiecare generaţie. Odată cu apariţia imaginii digitale şi intrarea mediului în ceea ce unii teoreticieni caută să numească *epoca postfotografică*, chestiunile care priveau fotografia ca formă de expresie cu folosinţă universală au lăsat locul unei problematizări a indexalităţii fotografiei, naturii referentului şi concordanţei acestuia cu posibilele niveluri conotative etc. Alte căutări teoretice focalizează asupra contractului social al fotografiei, dimensiunii ei documentare, modului în care textul, într-o epocă a adventului cuvântului (după o epocă dominată de imagine, care a început din Renaştere), intră în relaţie cu fotografia. Derivate fie din montajul constructivist şi colajul dada/suprarealist, fie din discursul pop şi mass culture/neopop, alte abordări ale fotografiei îşi permit să fie ludice, pictorialiste sau *tableau photography*.

Michel Foucault începe *The Order of Things* cu o fantastică poetică a arhivării la Jorge Luis Borges care citează, dintr-o „anume enciclopedie chineză", că animalele se divid în: *a) cele care aparţin împăratului; b) îmbălsămate; c) domesticite; d) porci de lapte; e) sirene; f) fabuloase; g) câini fără stăpân; h) incluse în prezenta clasificare; i) înnebunite; j) nenumărate; k) desenate cu o pensulă foarte fină din păr de cămilă; l) et cetera (sic); m) care tocmai au spart vasul cu apă; n) care de la mare distanţă arată ca muştele*. Foucault notează că, dincolo de amuzamentul stârnit de o asemenea taxonomie, se ridică la suprafaţă disconfortul europeanului în faţa propriului sistem de gândire, în faţa purei imposibilităţi de a gândi aşa.

În încercarea de a înţelege cum se raportează fotografia la real şi cum îşi determină şi îşi alege referentul din lumea obiectelor, putem pleca de la acest exemplu de diviziune. Accesul concret la mulţimea de imagini şi expunerea lor, distribuţia lor mediatică, introducerea lor în discurs, ne trimit cu gândul, foarte repede, la taxonomia

alăturat:
Zbigniew Libera, Workers, *from the* Positives *series, 2002, photograph, 120 x 175 cm. Foto: Galeria Raster, Polonia și artistul*

dedesubt:
Zbigniew Libera, Che. Next Picture, *from the* Positives *series, 2003, photograph, 120 x 175 cm. Foto: Galeria Raster, Polonia și artistul*

chineză. Punând-o în oglindă, am putea reflecta cum fotografiile se divid în: *a) cele din colecțiile muzeelor; b) cărora li s-au pierdut negativele; c) care pot fi cumpărate din băncile de imagini web; d) fotografii cu bebeluși și cu animale; e) fotografii care au câștigat premii importante; f) trucate; g) cărora nu li se cunoaște autorul; h) incluse în prezenta clasificare; i) suprafolosite; j) nenumărate; k) fotografiate cu Leica; l) et cetera; m) care tocmai au stârnit un scandal mediatic; n) care de la mare distanță arată ca picturile.*
Desigur, o asemenea împărțire suferă de neputința intrinsecă de a fi constitutivă și relevantă statistic, fiind, în schimb, reflexivă, ierarhizantă, ludică, utilă mai mult pentru a reflecta asupra rolului și locului fotografiei în arta/societatea contemporană.

Contractul social și fotografia

Pornind de la o împărțire simplificată, în vizualul modern și contemporan fotografia a fost și este percepută fie ca document fie ca tablou. Ca document, ea poate să se regăsească în unul din modurile de citire numite de Sean Cubitt în *Digital Aesthetics* ca fiind: *modul privat de citire – al romanului; modul public de citire – al bibliotecii* (sau arhivei, n.n.); și *modul ludic al mass-mediei*, astfel:

1. Fotografia-document în modul privat de citire este fotografia din arhivele personale, de auto-documentare, auto-narare. Relația adevăr-ideologie în cazul ei este analizată la nivelul ficțiunilor personale, imaginii de sine, contractul social este interiorizat, clauzele sale de valabilitate pot fi constant reevaluate. Luând ca exemplu *Transwestyta*, din seria de fotografii *Somebody Else* (1988) a artistului polonez Zbigniew Libera, fotografia funcționează ca document al unei interdicții cu dublă sursă. Dacă incercăm să interpretăm fotografia-document ca pe un contract civil, expresie a contractului social, pornind de la teoria dezvoltată de Ariella Azoulay în *The Civil Contract of Photography*[4], *Transwestyta* este o manifestare a fricii de a încălca contractul dar și o manifestare a dreptului fiecăruia la *agency*[5] și la rezistență prin fotografie. (Prin contractul social, cetățeanul are obligația de a se supune legilor în scopul realizării ordinii sociale, iar prin contractul civil, cetățeanul are dreptul de a rezista contractului social, atunci când îl interpretează ca nedrept sau incorect.) Dubla sursă a interdicției, suprapunere a standardelor sociale și religioase din Polonia anului 1988, este pusă în criză numai în cadrul modului de citire privat, pentru că orice tentativă de includere a unei asemenea imagini în modul de citire public (al bibliotecii/arhivei sau mediei) ar fi dus la încălcarea contractului civil, atâta timp cât clauzele sale rămân aceleași. Specificul relației contract social – contract social în regimurile totalitare duce la o retragere în modul privat de citire, la elaborarea de documentații fotografice ale crizei contractului social (în România exemplul cel mai bun este dat de proiectele din anii '70 și '80 ale lui Ion Grigorescu), ori la căutarea acelor detalii suficient de mici pentru a scăpa nesancționate în modul public de citire.

2. Fotografia-document în modul public al bibliotecii/arhivei. Acest al doilea mod nu este încă cel al pieței publice, în care clauzele contractului social, în măsura în care ajung să fie expuse, își pot pierde conținutul și relevanța, pot fi scoase din criză și egalizate. Este modul de citire al bibliotecii sau arhivei, locul unde, pentru a-l interpreta pe Sean Cubitt, se formează ideologiile. La acest nivel de citire, oricine produce o fotografie-document are intenția de a o încadra unei arhive sau de a discuta natura de document a fotografiei. Aceste imagini au relevanță personală scăzută, dar pot

deasupra:
Zbigniew Libera, Transvestyta, din seria Somebody else, 1988/2006, silver gelatin print, 28,5 x 39,5 cm (22,5 x 33,5). Foto: Galeria Raster, Polonia și artistul

pagina alăturată:
Zbigniew Libera, Nut, 1985/2006, series of 5 photographs, silver gelatin print, (5 x) 32,2 x 22,5 (total size: 40 x 150 cm). Foto: Galeria Raster, Polonia și artistul

avea relevanță pentru contractul social dintr-un spațiu și timp dat. Două exemple:
a). Zbigniew Libera, *Nut*, serie de 5 fotografii din 1985, expuse în 2006.
Nut este una dintr-o serie de fotografii făcute de artist în anii '80 în orașul Lodz și expuse public abia după 20 de ani, în 2006. Libera povestește: *în timpul legii marțiale, administrația orașului și poliția curățau străzile de toate inscripțiile și posterele, mai ales de acelea distribuite de organizațiile underground. Am observat, totuși, că hârtii mici, acoperite cu scris de mână și de obicei lipite pe adăposturile de autobuz, stâlpii de electricitate etc., erau trecute cu vederea. Nu știu cine le scria, dar sunt sigur că erau opera unui singur om, „vreun nebun". Hârtiile m-au interesat ca exemplu de activitate atât de marginală încât nici măcar nu a deranjat autoritățile sau nu a atras atenția celorlalte servicii.* Fotografiind hârtiuțele lipite pe stâlpii de telegraf (pe care poate le lipise sau poate nu însuși artistul), probabil imposibil de citit, Libera face un gest de arhivare în sens istoric și produce imagini-document care se referă la clauze specifice ale unui contract social dintr-un spațiu și timp dat – cetățenii polonezi au obligația de a nu contraria ideologic regimul dominant. În același timp, hârtiile fotografiate devin semne mărunte ale „găurilor" din contract – atât de mărunte încât nu au nicio putere asupra contractului și pot fi interpretate ca tot atâtea semne ale rolului fricii în contractul civil al fotografiei, dacă ținem cont de târzia lor expunere publică. (Prin contractul civil, un individ are obligația de a amenda contractul social atunci când conștiința i-o dictează și dreptul de a acționa potrivit fricii pe care o resimte într-o situație dată).
b). Henryk Ross, *Lodz Ghetto Album*[6], 2004 și Li Zhensheng, *Red-Color News Soldier*[7], 2003.
Între 1940 și 1944, Henryk Ross a fost fotograful oficial al ghetoului din orașul polonez Lodz, loc de tranzit pentru sute de mii de evrei pe drumul spre lagărele de concentrare. Ca fotograf oficial, era însărcinat cu producerea imaginilor de pe cardurile de identitate și, datorită bunei înțelegeri cu autoritățile evreiești colaboraționiste, putea circula liber prin tot ghetoul. Astfel, timp de patru ani, a fotografiat viața de zi cu zi a acelui spațiu îngrădit, de la petrecerile clasei privilegiate a ghetoului, până la, pe ascuns, foametea de pe străzi, execuțiile din piața publică și încărcarea oamenilor în vagoanele care plecau spre Auschwitz. Înainte de a pleca și el cu unul din aceste transporturi, aproape de sfârșitul războiului, a îngropat în curtea din spatele casei, într-o ladă, cele 6 000 de negative rezultate în urma a patru ani de documentare. A supraviețuit lagărului și s-a întors ca să dezgroape imaginile, dintre care numai 3 000 rezistaseră umezelii, salvând astfel ceea ce este acum considerată a fi cea mai complexă și largă arhivă de fotografii aparținând unui singur autor și concentrate pe un singur subiect din istoria situației evreilor în ghetourile din timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Pentru a confirma și instituțional caracterul lor documentar și modul public de lectură al arhivei, multe dintre fotografiile lui Henryk Ross

au fost folosite ca probe în timpul Procesului de la Nüremberg. După câteva decenii, când rolul lor instituțional a încetat, au putut fi publicate, iar albumul apărut în 2004 și expoziția itinerantă care l-a însoțit au constituit o oportunitate unică, după decenii, de a se informa asupra naturii ierarhiilor din interiorul unui spațiu de opresiune. Un detaliu al imaginilor le poate face să fie considerate adevărate *objets trouvés* sau, mai degrabă, obiecte recuperate, le plasează în timp și spațiu și le dă o aură aparte de document și adevăr: din pricina anilor petrecuți sub pământ, multe dintre fotografiile salvate sunt parțial voalate, cu marginile pierdute datorită umezelii, adăugând plasticitate naturală, înglobând în fiecare document o reprezentare formală a timpului.
Până la un punct, povestea fotografiilor lui Li Zhensheng se aseamănă cu povestea lui Henryk Ross. Amândoi, în fața crizei extreme a contractului social, au respectat obligația de a nota această criză, a o documenta, a produce imagini-informație care să îi poată deveni opozabile. Asemănător, Zhensheng produce un corp de fotografii (acoperind perioada Revoluției Culturale Chineze) care ajung să fie editate în album abia după decenii, la fel ca Ross, fotograful chinez lucrează din interior, colaborează cu autoritățile, surprinde multe dintre imagini pe ascuns și le ține zeci de ani sub o scândură a casei sale, după care reușește să le publice în America. Această „arhivă secretă ascunsă timp de 40 de ani" suferă însă un neajuns: în China, revoluția Culturală este un subiect greu de atins, iar limitele contractului social nu au cunoscut modificările vitale care ar fi dus la o instituționalizare, o includere în probatoriu a fotografiilor lui Zhensheng. Faptul că Zhensheng este un fotograf bun, că imaginile sale sunt asimilate cu ușurință în discursul despre artă, nu ajută cu nimic funcției lor principale, de participante într-o arhivă cu voință instituționalizantă. Prin inutilitatea lor raportată la scopul principal –acela de a documenta pentru a expune criza contractului social acolo unde acel contract social există, în zona lui de criză – fotografiile din *Red Color News Soldier* se întorc în zona gri (intervalul) dintre modul privat și modul public de citire. În taxonomia chineză, s-ar putea numi *fotografii care stau încă ascunse sub podea.*

3. Fotografia-document în modul ludic al mass-mediei.

a). Zbigniew Libera, *Positives*, 2003

Pornind de la interesul pentru fotografie ca mecanism mnemotehnic și în particular pentru natura fotografiei de presă și pentru felul în care modul (ludic) de citire al mediei modelează memoria vizuală și influențează, prin mecanismul iconicității, istoria, Zbigniew Libera a produs în 2003 seria *Positives*. Fotografiile sale reiau, punând în scenă, imagini istorice pentru fotografia de presă, iconice, documente ale unor fapte *negative*, ușor de recunoscut în versiunile lor pozitive care se folosesc de conținutul formal al originalelor pentru a studia relația dintre obiecte și memorie. Scenele nevinovate sunt compuse în așa fel încât să fie citite, de la o anumită depărtare sau la o primă privire neatentă, ca fiind chiar originalele care documentează o traumă. În afara observațiilor legate de capacitatea mediei de a transforma conținutul în semn, putem pune în discuție diluarea contractului social în modul ludic al mediei. Proiecte ca acesta al lui Libera presupun preexistența unei convenții privind egalitatea între sensuri în cadrul celui de-al treilea nivel de citire, și analiza acestei egalități este din domeniul eticii. Abia în al treilea nivel de citire, al informării de masă, fotografia, fie ea inclusă în proiectul unui artist sau produsă de un jurnalist pe câmpul de luptă, poate fi supusă unei scanări din perspectiva eticii. Mai mult ca niciodată, prin trecerea de la fotografia argentică la imaginea digitală, montabilă și demontabilă digital la infinit, prin instalarea imaginii în prezentul continuu al internetului, fotografia se supune unei judecăți etice. Criza pe care imaginile Positives ale lui Zbigniew Libera o provoacă este mai mult decât un șoc electric al memoriei sau un moment de evaluare morală a binelui și răului: este criza contractului civil în fața poziției etice dominate a mass mediei.

b). Paul Graham *Troubled Land – In Umbra Res*

Poziția din care fotograful englez Paul Graham lucrează asupra imaginii documentare merită analizată pentru că este exact opusul strategiei lui Zbigniew Libera: artistul polonez, un practicant al *artei critice (critical art)*, rămâne programatic la limita underground-ului, într-o formă de dizidență din care atacă cu semne clare semnele la fel de clare ale societății în care trăiește. Paul Graham pune în discuție fotografia-document cu mijloacele fotojurnalismului, face reportaje cu teme sociale și politice care însă nu ar avea niciodată șansa să fie publicate în *Time Magazine*. Întrebările la care *Troubled Land*, serie dedicată conflictului din Irlanda de Nord (care poartă numele istoric *The Troubles*), încearcă să răspundă sunt: oare *trouble* se vede cumva în atmosferă, arată altfel orașele și câmpurile Irlandei de Nord, la marginea conflictului? Pot fi găsite semne ale acestuia, pot fi căutate în afara modelelor și imaginilor asociate de media cu tulburările politice care urmau să se încheie abia în 1998? Cât de aproape trebuie să fii de un obiect sau o acțiune pentru a le putea reprezenta, ce există în umbra lucrurilor? În aparență, imaginile lui Graham vorbesc britanicilor și englezilor de o tradiție solidă a peisajului, pe linia lui Constable. La o a doua privire, specifică numai modului privat de citire și celui public al arhivei, niciodată modului de citire al mediei, se pot observa semnele conflictului în fiecare din imagini: steagul Irlandei confederate în vârful unui copac solitar, o demonstrație de protest într-un oraș contemplat de departe, însemne electorale, culori ale părților politice implicate în conflict, etc.
Troubled Land este un proiect dedicat normalității, nedeformărilor perspective, luptei autorului cu propria sa voință de selecție, de a crea un document instituționalizabil, încadrabil în reguli. Este un proiect care comunică ușor numai într-un spațiu și timp dat, nu are vocație universală, poziție etică ori comentariu ironic, poziționându-se astfel în zona cea mai fragilă pentru fotografie în arta contemporană.

Note:

[1] *Vilem Flusser,* The Photograph as Post-Industrial Object: an Essay on the Ontological Standing of Photographs, *in Leonardo, vol. 19, nr. 4, pp. 329-332, 1986, Pergamon Journals;*

[2] *Walter Benjamin,* The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility – Second Version, *din* The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media, *The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Ma și Londra, 2008;*

[3] *Sophie Calle, in* Sophie Calle. Suite Venitienne. Jean Baudrillard. Please Follow Me.*, ediția în lb. engleză, 1988, Bay Press, Washington DC;*

[4] *Ariella Azoulay,* The Civil Contract of Photography, *2008, Zone Books, New York;*

[5] *Termen greu de echivalat în limba română. Conceptul de agency, în filozofie și sociologie, se referă la capacitatea unui agent de a acționa, reacționa, acta într-o lume.*

[6] *Henryk Ross,* Lodz Ghetto Album, *text de Thomas Weber, editura Chris Boot, Londra, 2004;*

[7] *Li Zhensheng,* Red-Color News Soldier, *Phaidon Press, 2003.*

FOTOGRAFIE ŞI ANTROPOLOGIE, IMAGINE ŞI FASCINAŢIE

text de **ANDREEA VINTZE**

„Fotografia este de obicei considerată ca un instrument util pentru a afla lucruri." Această afirmaţie aparţine lui Susan Sontag şi surprinde esenţa rolului pe care îl are fotografia documentară şi cercetările antropologiei vizuale în contemporaneitate. De aici şi provocarea de a realiza o trecere în revistă a unor metode de cercetare bazate pe imagine fotografică în spaţiul artistic contemporan.

Care ar fi instrumentul optim pentru documentarea dinamicii societăţilor în lumea contemporană? Documente oficiale şi neoficiale, izvoare scrise şi nescrise, arhive şi barometre organizate cronologic, comunităţi şi indivizi ce oferă materiale pentru artiştii contemporani. Există o nevoie pregnantă în spaţiul artistic de a documenta şi de a înţelege cum funcţionează mecanismele şi resorturile anumitor grupuri sociale, culturi şi societăţi. Obsesia „live show", declanşată de apetitul consumerist al publicului şi trecută printr-o metodologie de cercetare în spaţiul artistic, ajunge un produs al antropologiei vizuale. Ridicând la acest nivel scopul cercătărilor antropologice, ajungem la valoarea imaginii instrument şi la una dintre afirmaţiile ce îmi va permite să organizez această prezentare. John Collier JR şi Malcolm Collier publică în 1967 lucrarea „Visual Anthropology, Photography as a Research Method". Devenită un studiu clasic în domeniu, lucrarea celor doi reprezintă fundamentul fotografiei documentare şi antropologiei vizuale contemporane. Însă aceste metode au provocat abordări mult mai îndrăzneţe în prezent. Astfel, fotografia parcurge o traiectorie între procedeu şi mecanism de cercetare. Susan Sontag atribuie fotografiei ideea de „mecanism ce permite crearea unei experienţe pentru a da ulterior sens participării la o anumită situaţie". Integrând afirmaţia în contextul actual al mobilităţii oamenilor, al capacităţii de a străbate distanţe mari într-o perioadă de timp mult mai redusă şi de a explora alte civilizaţii, totul capătă sens.

Documentarea societăţii în care trăieşte îl conduce pe „artistul cercetăror" dincolo de evidenţele mediatice, spre un plan secund, în spaţiul subiectului cu mai multă informaţie valoroasă pentru o cercetare bazată extensiv pe imagine. În antropologia vizuală, oamenii şi spaţiile cu care artistul interacţionează devin evidenţe particulare şi detalii culturale. Odată înţeleasă esenţa lucrurilor studiate, integrată în propriul referenţial cultural, apare noţiunea de intimitate între fotograf şi subiect. Momentul în care cercetătorul ajunge să aibă o relaţie bazată pe încredere cu subiectul său şi poate pătrunde cu aparatul de fotografiat – care în această situaţie devine şi un element declanşator al relaţiei particulare dintre cei doi şi totodată al cercetării propriu-zise – se poate observa o degajare şi o transformare a cercetării vizuale. O astfel de abordare, construită pe baza unei relaţii sincere între documentarist (cercetător) şi subiect, o atinge regizorul Thomas Ciulei portretizând astfel esenţa afirmaţiei lui Susan Sontag într-una din fotografiile documentare folosite ca suport pe parcursul realizării filmului de acelaşi gen, „Asta e". Filmat în Delta Dunării în anii 2000, un mediu izolat din punct de vedere geografic, guvernat de natură, după cum afirmă unul dintre personaje – „Asta e, aicea natura te învaţă să trăieşti." – imaginea declanşează situaţia favorabilă procesului de documentare. Portretul realizat personajului Nicu în contextul de mai sus surprinde interesul acestuia pentru propria imagine şi fascinaţia determinată de aparatul de fotografiat. Deşi estetizat, portretul nu îşi pierde valoarea documentară şi relevanţa pentru cercetare.

„Găsiţi şi pierduţi – Found and lost", proiect realizat de fotograful Nicu Ilfoveanu în târgul de vechituri răsuceşte axa imagine – fascinaţie, îndreptând acest duet, ce poate guverna o cercetare, spre fotograf. Imagini ce dizolvă realitatea şi percepţiile transformând timpul într-un profil absurd al cotidianului. „Un cult al unităţii şi o diferenţă cultivată", după cum afirmă Pierre Bourdieu în „Photography a middle – brow Art", definind astfel utilizarea fotografiei în studiile sociale. Acest cult al unităţii îl întâlnim şi la Nicu Ilfoveanu care realizează un portret al consumului fără să îşi extragă subiecţii din activitatea lor şi totodată expunând diferenţele în haosul unor obiecte cu o utilitate anterioară – vechiturile. Totul decurge firesc, iar interesul rămâne permanent asupra comportamentelor şi atmosferei specifice spaţiului observat şi înregistrat.

Spre final, revenind la imaginea fotografică şi la antropologia vizuală, nu pot să nu îndrept atenţia asupra calităţii speciale pe care acest tip de imagine o emană constant – umanitate. Astfel, fotografia capătă responsabilitatea de a îi explica omului, omul – după cum sugerează Susan Sontag. Acest proces de expunere şi explicare a omului în spaţiul artistic contemporan nu se alimentează cu emoţii vibrante, ci mai de grabă cu o acceptare obiectivă a unui referenţial cultural diferit de cel propriu. Schimbările accelerate în societăţile evoluate şi dispariţiile societăţilor arhaice pot fi stocate în fotografii. Imortalizăm şi organizăm în cercetări realitatea pentru că avem nevoie de o imagine de ansamblu pentru a înţelege actualele paradigme. Trăind într-o societate vizuală, este firesc ca forme de cercetare antropologică dintre cele mai complexe să se articuleze pe axul imaginii şi să se folosească de instrumentarul metodologic şi teoretic al vizualului şi al artei contemporane.

deasupra:
Thomas Ciulei, Vasul Dâmbovița, seria„ Asta e”

dedesubt:
Thomas Ciulei, Darkseller, sería „Asta e”

FOTOGRAFIE ŞI ARHITECTURĂ. ULTIMUL ETAJ

text de **ŞTEFAN TUCHILĂ**

deasupra (de sus în jos):
Ştefan Tuchilă, fotografii din proiectul „Ultimul etaj"

Cu greu putem găsi un oraş ce intreţine o relaţie mai conflictuală cu locuitorii săi decât Bucureştiul. Majoritatea bucureştenilor detestă în modul cel mai sincer cadrul în care trăiesc şi nu se sfiesc să o arate prin fiecare gest şi acţiune, zi de zi. Conflictul între oameni şi urbe răzbate prin fiecare por al ţesutului urban bucureştean şi nimic nu poate fi mai pasionant decât o dezbatere despre soarta oraşului şi ce ar trebui făcut pentru „schimbare".
„Frumuseţea este în ochii celui care priveşte", o frază atribuită de multe ori lui Margaret Hungerford, este probabil modul cel mai potrivit pentru a descrie această alegere personală, căci pentru mine Bucureştiul este un oraş frumos prin modul lui particular. Am început să îl fotografiez în perioada facultăţii, urmând o cale bine bătută de mulţi înaintea mea, fotografia ca o metodă de studiu foarte eficientă. Treptat, imaginea a depăşit cadrul unei simple capturi şi fotografia a devenit mai compusă, mai „căutată". Veţi auzi aceste cuvinte din partea multor arhitecţi.
Bucureştiul mi-a oferit tot ce aveam nevoie pentru a practica şi exersa fotografia. Sărac în obiecte excepţionale dar bogat în atmosferă, diversitate, contrast şi haos, oraşul în care m-am născut a fost şi rămâne terenul meu preferat de joacă în materie de fotografie de arhitectură. Definită extrem de sec ca fotografia ce descrie clădiri/structuri într-un mod cât mai fidel şi mai plăcut din punct de vedere estetic, această ramură a fotografiei nu este poate prima alegere a unui fotograf în ceea ce priveşte Bucureştiul, în niciun caz cea mai evidentă.
Prima fotografie cunoscută, realizată de Nicéphore Niépce în 1826, este o fotografie de arhitectură. Arhitectura a continuat mult timp să fie subiectul predilect al iniţiaţilor în fotografie, datorită unei calităţi esenţiale: clădirile nu se mişcă. În ciuda acestor începuturi promiţătoare, disciplina a fost mult timp „răţuşca cea urâtă" a fotografiei, nume ca Atget, Becher, Rosselli, Schulman sau Stoller reuşind din când în când să o scoată din anonimat. Explozia imaginii digitale şi internetului au însemnat o schimbare radicală a utilizării imaginii în multe domenii, în particular în arhitectură. Realizarea şi difuziunea imaginilor a devenit cu mult mai uşoară iar arhitecţii au înţeles asta foarte bine. Ajunge să urmăreşti câteva situri/reviste de profil pentru a fi zăpăcit de avalanşa de reportaje foto din toate colţurile globului. Această situaţie a dus la faptul că imaginea dominantă a fotografiei de arhitectură contemporană este dată de latura ei comercială, al cărui unic scop este de a impresiona privitorul şi a vinde obiectul. Nu este astfel de mirare faptul că pentru mulţi consumatori de fotografie, cea de arhitectură se reduce la un fel de fotografie de produs la scara urbană.
Revenind la fotografie ca unealtă de studiu a arhitecturii şi urbanului în general, istoria fotografiei a văzut o serie de proiecte care au schimbat pentru totdeauna modul în care percepem şi înţelegem arhitectura. Parisul lui Atget, arhitectura industrială văzută de soţii Becher, arhivele New York-ului realizate de Berenice Abbott sau seria de spaţii lipsite de viaţă fotografiate de Candida Höfer sunt doar câteva exemple de proiecte fotografice importante în egală măsură pentru istoria fotografiei şi a arhitecturii. O greşeală des întâlnită este cea de a trata aceste proiecte ca nişte simple acumulări de imagini bazate pe teme comune, arhive fotografice ce trăiesc exclusiv prin valoarea subiectului şi nu prin valoarea intrinsecă a fotografiei. Meritul principal al acestor proiecte este legat de metodă, proces, şi mai ales de capacitatea de a fonda un discurs coerent pe un subiect atât de dificil precum reprezentarea într-o imagine bi-dimensională a unui obiect gândit pentru a fi parcurs cu toate cele cinci simţuri.
„Problema" principală a fotografiei ca unealtă de studiu urban este această pierdere de informaţie, lipsind total privitorul de o serie de caracteristici senzoriale necesare perceperii spaţiului. În acest context, cum ar putea fi realizat un studiu predominant vizual la scara unui oraş, cât de coerente ar fi concluziile acestuia şi mai ales, cât de mult ar influenţa opiniile autorului finalitatea proiectului?
Am demarat proiectul „Ultimul etaj" căutând răspunsul la aceste întrebări. Am găsit că faptul de a mă distanţa de subiect, de a urca cât mai sus posibil, în locuri de multe ori inaccesibile celor ce vor privi ulterior imaginile permite o ştergere a reperelor obişnuite şi o schimbare a modului de a privi imaginea.
Principala surpriză a fost faptul că fiecare excursie la înălţime a constituit şi pentru mine o nouă descoperire a oraşului, obligându-mă să-mi reevaluez atitudinea faţă de subiectul pe care aveam impresia că îl cunosc. Imaginile realizate astfel reprezintă un mod cu totul nou de a vedea Bucureştiul, chiar şi pentru cei ce-l cunosc foarte bine, căci un ţesut urban este perceput total diferit de la 50 de metri înălţime decât de la nivelul străzii. Unul din primele rezultate ale proiectului a constat în faptul că cei câţiva oameni care au văzut imaginile au conchis că oraşul „arată mai bine de sus", o parte din ei identificându-şi oraşul natal cu multă greutate. Primele fotografii din cadrul proiectului sunt realizate în anul 2004, abordarea fiind perfecţionată de-a lungul celor 8 ani ai proiectului. Pornit iniţial ca o metodă alternativă de descriere a unei mutaţii urbanistice (înregistrarea unui fenomen urban viu, în plină derulare, într-o perioadă de investiţii uriaşe în construcţii), proiectul s-a dezvoltat într-o acţiune metodică de arhivare a imaginii oraşului folosind exclusiv punctele înalte.
Metoda de lucru este relativ simplă, dificultatea principală fiind cea de a reuşi să ajungi la înălţime, dar

deasupra:
Ștefan Tuchilă, fotografii din proiectul „Ultimul etaj”

voi reveni la acest punct mai jos. Odată acest obstacol depășit, rămâne doar să petreci câteva ore admirând orașul. Un lucru ce frapează de fiecare dată „acolo sus” este liniștea și absența oricărei mișcări, într-un contrast evident cu haosul vizual. Straturi de istorie se suprapun, fiecare epocă încearcă să șteargă și să anihileze pe cea de dinaintea ei. O serie de elemente omniprezente ritmează fiecare vizită la înălțime: Casa Poporului, Turnul de Ascensoare, Turnul de Parașutiști. Ordinea de lectură este aproape întotdeauna aceeași: identificarea unor puncte de reper la orizont, analiza *skyline*-ului orașului, analiza tranzițiilor și ciocnirilor de mase construite, stiluri și intenții urbane. De fiecare dată încerc să găsesc o regulă în imaginea acestui oraș. De fiecare dată ajung la concluzia că haosul este regula. Imaginile capturează caracteristicile urbane generale ale orașului (regim de înălțime, profil urban, accente), marcând astfel punctele de dezvoltare majore, dar permit în același timp evaluarea impactului adus de oameni cadrului lor de viață: reconstruiri, adaptări, ocupări, etajări. Imaginile realizate sunt mai mult decât martori sterili, puncte descriptive ale dezvoltării orașului: ele devin înainte de toate un document al apropierii orașului de către locuitorii lui.
Încercând o clasificare pur tehnică, proiectul este divizat în două părți: imagini panoramice la 180/360° și imagini de detaliu, fotografii realizate pentru a captura anumite relații, obiecte sau situații deosebite. Cele două componente se completează în descrierea cât mai fidelă a țesutului urban, permițând o imagine amplă, generală dar și un cadru strâns, echivalentul fotografic al unui comentariu critic.
După cum aminteam mai devreme, un aspect foarte interesant al proiectului este accesul la foarte importantul „ultim etaj”. Fie că punctul de observație este o clădire de birouri, de locuințe, un spital sau o structură abandonată, a reuși să ajungi la ultimul etaj nu este niciodată un lucru ușor. Începând cu negocierile cu departamentele administrative, cele de marketing sau PR ale unor bănci, trecând prin discuții cu femeia de serviciu, administratorul, paznicul, în cazul blocurilor de locuințe, și terminând cu omniprezentul om al străzii ce populează orice șantier abandonat din București, concluzia este că e cu mult mai ușor să fotografiezi de la parter. Rezultatul, satisfacția de a deschide ușa de la o terasă tehnică sau a reuși să găsești acel chepeng ce duce pe acoperiș, este întotdeauna acompaniat de plăcerea de a simți vântul, mirosul orașului și surpriza unei noi descoperiri, unei noi imagini a unui loc ce părea până atunci atât de cunoscut.
„Ultimult etaj” s-a constituit astfel într-un efort de a înregistra memoria orașului și schimbarea sa continuă. Început în perioada de vârf a exploziei imobiliare bucureștene, proiectul a dorit să păstreze o urmă din trecut, din patrimoniul urban bucureștean, termen deschis și extins pentru a include nu doar obiectele ci și imaginea generală a orașului. De altfel, un element nou al proiectului, introdus începând cu anul 2010, este revenirea în aceeași locație, pentru a captura exact aceași imagine și a sublinia diferențele. Iar aceste diferențe sunt întotdeauna acolo, Bucureștiul continuându-și eterna modificare.
Asistăm în ultimii ani la o alterare profundă a identității orașului. Arhiva creată în cadrul proiectului este deci crucială pentru a putea reconstitui această identitate dar mai ales pentru a putea identifica și preconiza viitorul și tendințele de transformare a cadrului urban bucureștean. Mai mult decât un album fotografic, baza de imagini constituie un instrument adecvat evoluției radicale a Bucureștiului.

Situl www.ultimul-etaj.ro recenzează o mică parte din imaginile realizate în ultimii 8 ani. Munca continuă însă pentru a putea transpune întreaga bază de date (câteva zeci de mii de imagini și aproximativ 80 de clădiri/puncte de observație) într-o formă accesibilă on-line. În paralel, este dezvoltat un proiect editorial și o posibilă expoziție.

DANUBE ARCHIVE
un exerciţiu de interdisciplinaritate pe malurile Dunării

text de **SIMONA DUMITRIU**
foto: **DANUBE ARCHIVE, 2005-2012, ÎN CADRUL RO_ARCHIVE**

Timp de secole, Dunărea a fost în egală măsură element unificator, dar şi mecanism socio-politic de divizare/separare al unor regiuni importante ale Europei. Funcţionând în acelaşi timp ca spaţiu de tranziţie şi graniţă politică, definit atât prin turism, industrie cât şi prin micul sau mai marele trafic între ţările riverane, legând Fostul Vest[1] de Fostul Est, fluviul Dunărea traversează oraşe-pol cultural şi politic, colectând în drumul său toate nuanţele istoriei recente, de la post-comunism la economia de frontieră dezvoltată în timpul războiului din Iugoslavia (unde sutele de benzinării care alimentau piaţa neagră, deschise în anii '90 pe malul românesc al Dunării, sunt numai un posibil exemplu) şi la evoluţia ori decăderea, oricum transformarea industrială, urbană şi socială.

Obiectivul principal al Danube Archive este producerea unei baze de date/arhive extinse a spaţiului Dunării, pe întreg traseul fluviului (incluzând relative pustietăţi, şosele/autostrăzi, zone rurale sau de tranziţie ori oraşe), cu mijloace diverse: fotografie, film, interviuri, înregistrări audio, studii teoretice interdisciplinare etc. Această bază de date va fi disponibilă online (atât în cadrul Ro_Archive cât şi, cu timpul, într-un website dedicat); în ea, alături de materialul rezultat din deplasările de cercetare pe teren, vor fi incluse documente aparţinând istoriei fluviului, obţinute din sursele oficiale şi/sau vernaculare ale teritoriilor traversate de Dunăre, precum şi liste de legături şi trimiteri spre alte proiecte (de cercetare vizuală, ştiinţifice, politice) din aceeaşi arie de interes.
Un asemenea demers este necesar pentru a observa şi înţelege cu acurateţe diversitatea factorilor sociali, politici sau economici care au influenţat peisajul riveran românesc şi oraşele, toate afectate de transformarea comerţului, strategii geopolitice etc. Pentru a observa pattern-urile şi a nuanţa mai clar diferenţele, o parte cât mai amplă a cursului râului ar trebui să fie documentată, construind o arhivă cu imagini şi informaţii, înregistrând atât peisajul la scară mare, urban sau industrial, cât şi zonele nepopulate, de tranziţie – evoluând între *water line* (linia apei, imagini care urmăresc să surprindă aspecte ale traseului fluviului) şi *riverbank places* (locuri/locuiri riverane, imagini din interiorul oraşelor şi satelor). O astfel de arhivă ar fi o oglindă care să reflecte, cu relativă obiectivitate, deciziile, politicile şi legislaţiile locale şi zonale, un atlas al caracteristicilor umane şi naturale ale locurilor şi o bază de date multi-stratificată de studiu urban. Vizual şi conceptual, proiectul se regăseşte la intersecţia unor preocupări precum cele ale lui Allan Sekula în *Fish Story*, Roni Horn – *Water series* şi *Library of Water*, Andreas Muller Pohle – *The Danube River project* – ori al unor moduri itinerante de călătorie şi observare a fluviului precum *The European Sound Delta.*
În contextul abordării documentare de durată a *Ro_Archive*[2] şi al proiectului *Reconstructions* (Iosif Király), *Danube Archive* a început să fie schiţat începând cu 2005 pe parcursul călătoriilor fotografice în anumite zone selectate din partea românească a Dunării (Orşova, Drobeta Turnu-

Severin, Brăila, Galaţi, Cernavodă, Medgidia, Canalul Dunăre-Marea Neagră etc.) dar şi în locuri importante din celelate ţări riverane (Viena, Budapesta, Belgrad, Ruse etc.). De pildă, în 2010-2011 am reuşit să obţinem dreptul de a fotografia pe podul de la Cernavodă, ori în toate cele patru ecluze care unesc braţele Dunării cu Marea Neagră, extinzând documentarea apoi pe o bună parte din Canalul Dunăre-Marea Neagră. Aceste călătorii continuă şi vor continua: de exemplu, lunile noiembrie 2012 – ianuarie 2013 vor oferi, în cadrul unei rezidenţe la AIR Krems, oportunitatea de a aprofunda documentarea fotografică şi istorică asupra Dunării austriece, în cazul unui oraş de mică dimensiune asemănător prin mărime cu cele mai multe din oraşele dunărene româneşti, şi într-o formulă interdisciplinară, care să intersecteze observarea vizuală cu cea istorică şi de peisaj urban specific.

Din ce în ce mai mult, în cazul marilor capitale care o jalonează, Dunărea încetează să mai fie o periferie urbană, cu arii în special industriale, tinzând să redevină centru – oraşele se reîntorc cu faţa spre Dunăre. Ne putem întreba cât din această mişcare spaţială este aplicabilă oraşelor româneşti şi ce se întâmplă în cadrul noului proces de urbanizare a Dunării. Cum ar putea, de pildă, partea românească a Dunării (cu procentul său de 28% din întreaga lungime a fluviului) să fie integrată într-un potenţial ecoduct fluvial european (care ar presupune dezvoltarea/conservarea ariilor naturale alături de dezvoltarea/conservarea falezelor, ariilor sociale şi spaţiilor publice de-a lungul Dunării) şi cum ar schimba aceasta peisajul local, adesea dezolant, abandonat, în descompunere ori supus inundaţiilor? Considerăm utilă realizarea unui studiu comparativ – prin deschidere geografică (incluzând toate ţările riverane, cu focus pe România) cat şi prin atenţia acordată istoriei şi transformărilor regionale specifice – şi interdisciplinar (prin contribuţii teoretice şi studii de caz din Ştiinţele Peisajului, antropologie, sociologie, arhitectură, arte vizuale, comunicare şi ştiinţe politice etc.). Teritoriul de cercetare – fluviul însuşi – fascinează prin multiplicitatea abordărilor posibile. Fără pretenţii de a le observa pe toate cu egală intensitate, enumerăm câteva puncte de interes în cadrul Danube Archive:

- Natură, cultură şi economie: observarea peisajului dunărean de-a lungul fluviului;
- Abordarea resturilor materiale ale perioadei de dinainte de 1989 şi din anii '90, de la marea industrie la monumentele de for public;
- Europolis ca şi concept social şi cultural – identităţile naţionale multistratificate, în conjuncţie cu specificul socio-economic al fluviului.
- Imigranţi şi minorităţi, asociaţii etnice şi comunităţi – aspecte ale micro-organizaţiilor comunitare dunărene, în contextul istoric al secolului XX;
- Structuri urbane specifice;
- Tradiţii şi mituri pe Dunăre;
- Economii de transport fluvial şi economii alternative, cultura specifică pescuitului, braconajul şi negoţul;
- Dunărea ca traseu al memoriei, raportată la istoria secolului XX.

Până la urmă, ce pot ajunge să aibă în comun oraşe imperiale precum Viena şi Budapesta (pentru care fluviul a fost un simbol al puterii şi rămâne un simbol al legăturii între politică şi turism), foruri culturale construite artificial precum Linz (şi al său festival Ars Electronica), sau oraşe de graniţă precum Ruse, cu locuri îngropate şi reconstruite, sărace într-un peisaj dominant, precum Orşova, ori cu satele de pescari din Deltă, în care în zilele mai rele ale anului se poate muri de sete, ori chiar cu post-industrialismul contradictoriu şi starea de abandon urban din locuri precum Drobeta Turnu-Severin? Există undeva o lecţie, am avea ceva de învăţat din „modelul occidental" al Dunării? Şi care sunt, la urma urmei, mijloacele cele mai potrivite de traversare ori aprofundare ale unui subiect atat de amplu, între documentarea fotografică şi intervenţie, efemeră ori permanentă, in situ, între vizualitatea pură şi cercetarea ştiinţifică ori socială?

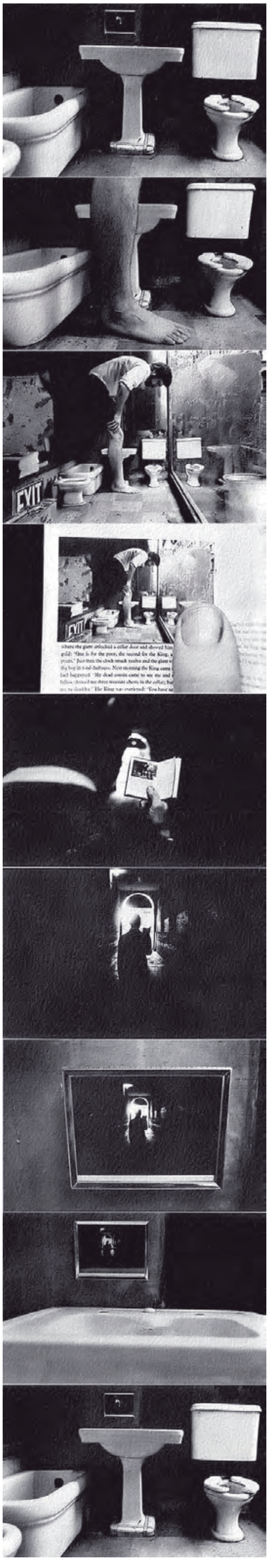
Note

[1] *Former West, concept dezvoltat în contextul unei reproblematizări a raporturilor Est-Vest la 20 de ani după căderea Zidului Berlinului, http://www.formerwest.org/*

[2] *Ro_Archive este un proiect iniţiat în 2007 de către Iosif Kiraly, în cadrul Universităţii Naţionale de Arte, cu scopul de a documenta în imagini şi a organiza arhivistic aspecte importante ale României în tranziţie. Proiectul a implicat şi va implica studenţi şi masteranzi ai departamentului Foto-Video din cadrul UNAB. Până acum la Ro_Archive au participat sau participă: Iosif Kiraly, Bogdan Bordeianu, Michele Bressan, Raluca Nestor, Simona Dumitriu, Raluca Ionescu, Bogdan Gîrbovan, Andrei Mateescu, Larisa Sitar, Cosmin Moldovan. Colaborările interdisciplinare au implicat sau continuă să implice arhitecţi, urbanişti, antropologi, sociologi, arhitecţi peisagişti (precum Celia Ghyka, Ioana Tudora, Ozana Cucu-Oancea etc.). www.roarchive.ro*

fotografia #5

ASPECTE TEORETICE ŞI ESEURI / THEORETICAL ASPECTS AND ESSAYS



alăturat:
Duane Michals: Things are queer, 1973

CIUDATELE LUMI ALE LUI DUANE MICHALS

de **SORIN ALEXANDRESCU**

Ciclul de fotografii *Things are queer* (1973) al lui Duane Michals este aparent narativ, ca multe altele ale sale; se vădeşte însă rapid că în cadrul înfăţişat nu se întâmplă nimic, doar modul de prezentare se modifică. În prima imagine vedem o baie obişnuită: cadă, chiuvetă cu o fotografie mai sus, neclară, şi closet cu rezervor de-asupra. De obicei, presupunem că asemenea obiecte sunt la scară umană, dar fotografia a doua le înfăţişează alături de gamba unui bărbat ceea ce, comparativ, le acordă o neaşteptată dimensiune liliputană. În numărul 3 din serie, bărbatul, întreg fotografiat, stă aplecat asupra acestor miniaturi în faţa unei oglinzi care le confirmă dimensiunea. În numărul 4, imaginea, brusc, face parte dintr-o ilustrată, sau o carte, ţinută în mâna dreaptă a unui alt bărbat, degetul mare al acestuia acoperind o parte din oglinda văzută precedent. Acest fapt contrazice fotografia de dinainte, ca şi principiul aparent al primelor fotografii, anume că doar perspectiva se schimbă, de la una la alta, nu şi conţinutul de obiecte materiale. În fotografia nr. 5 camera fotografului se depărtează printr-un fel de *travelling back* şi se vede acum clar că imaginea şi textul constituiau pagina unei cărţi ţinute de un bărbat fotografiat din spate; degetul s-a deplasat din nou, acum acoperă textul scris al paginii. Totul este negru în jur, sau întunecat, cu excepţia unui petec de lumină în spatele cărţii. Următoarea fotografie modifică iar distanţa de obiectiv: bărbatul cu cartea în mână merge printr-un gang în beznă spre uşa de la stradă, aflată în lumină. Numărul 7: o nouă distanţare a camerei ne arată scena precedentă ca fotografie pusă undeva într-o ramă. Numărul 8 plasează fotografia înrămată deasupra unui obiect alb; aceasta, în următoarea fotografie, se vădeşte a fi imaginea de deasupra chiuvetei din prima fotografie, atunci neclară, acum recognoscibilă[1].

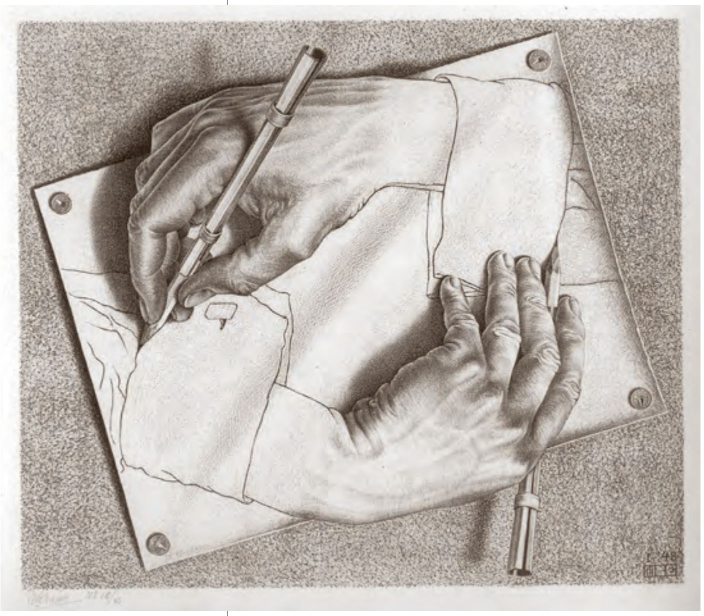
Ne reîntoarcem de unde am plecat? Aşa s-ar părea. O primă lectură certifică mărirea treptată a unui detaliu din imaginea 1 în toate imaginile ulterioare: procedeul *travelling*, distanţarea treptată încadrează obiectul selectat iniţial într-un context mareu mai larg. Dacă privim din acest punct de vedere întreaga serie, 9 este identică cu 1. Doar că, la 9 ajungând, o privim cu memoria paşilor anteriori în minte, a transformărilor de distanţă la obiecte care duc la modificarea succesivă a spaţiului în care sunt plasate; acest spor de cunoaştere transformă modul nostru final de privire la 9 faţă de cel iniţial, deşi, din nou, formal, desluşim la fel de puţin ceva clar în fotografia de pe perete, în 9, ca şi în 1. Proporţia, identitatea personajului, sau a personajelor, spaţiul şi distribuţia luminii introduc deci rupturi în seria celor 9 imagini. Este astfel inevitabilă întrebarea dacă acestea se datorează doar schimbării încadrării (distanţei), sau dacă nu cumva lumea la care ne uităm este, mereu (?), alta.

Un lucru, în orice caz, nu se schimbă, anume faptul că totul ne este arătat, nouă, spectatorilor, fie direct (1-3), fie indirect, şi atunci ori prin imaginile privite de bărbatul din gang care ţine însă cartea întoarsă spre noi (5-8), ori, în 3-4, prin bărbatul din baie care examinează insistent closetul; în plus, totul se reflectă în oglinda laterală, ceea ce noi de asemenea vedem. Această temă a privirii unifică deci ceea ce se schimbă în obiectul privit: interiorul băii în 1-4, întreaga scenă a băii privite în 4, pe de-o parte, şi tot ce urmează în 4-8, pe de-alta, când personajul privitor din 2-4 este privit de un al doilea în 4-8. Fotografia numărul 9 readuce situaţia la cea din 1, fără a specifica modul de a privi. *Este însă evident că actul privirii din 1-4 devine obiect al unei meta-priviri în 4-8. Lumea băii*, ca să-i spun astfel (1-4), este astfel înglobată în *lumea gangului* în 4-8. Dar 9 schimbă din nou perspectiva: lumea gangului este acum cea înglobată în lumea băii căci aceasta din urmă este cea care conţine, atârnată pe perete, imaginea care arată, cum ştim acum, bărbatul privind în gang fotografia băii. Aceasta din urmă, lumea băii, este deci atât *înglobată* în lumea gangului, cât şi *înglobantă*, pentru că 1 şi 9, explicit, dar şi celelalte, implicit, conţin actul de privire al bărbatului din gang! Fiecare din cele două lumi o înglobează şi este totodată înglobată în cea de-a doua. Fizic, imposibil, exclamăm noi. Vizual, perfect posibil, ne-ar explica Michals, amintindu-ne gravurile lui Escher. Căci ce conţine şi ce este conţinut în *Autoportretul* lui Escher, ori în gestul mâinii lui de a scrie? Problema pe care o pune insistent Michals este deci aceea a spaţiului şi a lumii de referinţă. Spaţiul din 1 şi 9, începutul şi sfârşitul seriei, ar trebui să fie cel de referinţă din care pleacă şi la care se întoarce călătoria din lumea fotografiei de pe perete. Acestea două prezentându-ne realitatea, restul este imaginar căci privit de cineva care fabulează poate în faţa obiectelor (2-3-4), sau a fotografiei lor. Dar cine priveşte lumea din 1 şi 9? Aparent, nimeni, numai noi, spectatorii extra-diegetici, în timp ce diegeza conţine 2-8. Corect, dar cine „povesteşte" lumile 2-8, cine le arată şi cui? În mod normal, există un Privitor – nu fotograful, ci o creaţie a lui – care pune în scenă şi ne arată lumea din operă[2]. El este interior operei, dar invizibil în ea, ne arată ce conţine, dar fără a explica nimic, ba poate face uneori şi greşeli, cum ar fi nepotrivirea degetului în 3-4-5! Este un soi de regizor – mai potrivit mi se pare termenul francez de *metteur en scene* – căci pune în scenă ordinea imaginilor şi jocurile camerei fotografului. Tot el este, deci, spre a răspunde întrebării de mai sus, şi cel care ne arată – nouă, spectatorilor – imaginile 1 şi 9. Privitorul este deci singurul care le priveşte şi pune apoi în scenă întreaga serie 2-8, văzând în ele, sau imaginându-şi că vede, deplasarea, din lume în lume, a celor doi privitori (cu p mic!) şi a obiectelor la care se uită, din care unele îi conţin. Acestei puneri în scenă i se datorează deci impresia că 1 şi 9 ar fi lumea de referinţă, iar restul, lumi imaginare. Nimic nu garantează, însă, veracitatea impresiei.

De fapt, între 1 şi 9 funcţionează un *mod de referinţă* mobil, modificat frecvent. 1 pare o lume reală care în 2 contrazice însă raportul normal cu umanul, lăsînd deschisă posibilitatea ca ea să fie liliputană, sau omul, un gigant. 3 alege prima variantă. Lumea crezută, oricum, reală în 2-3, devine o fotografie a unei asemenea lumi în 4, iar fotografia însăşi, doar o parte a unei cărţi în 5-6. Acum lumea gangului devine lumea considerată reală. În ea, bărbatul se uită la fotografia unei lumi din afara ei, şi anume lumea băii liliputane. În 7 însă, pentru a doua oară, atributul de realitate este retras obiectului căruia i se acordase precedent: lumea gangului se vădeşte şi ea a fi una de hârtie, doar o fotografie a celei reale. Finalmente, actul de-a privi în gang o fotografie a băii devine el însuşi o fotografie, expusă în... baie.

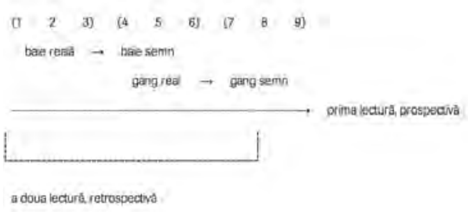
Referinţa la exterior pe care o reprezintă orice fotografie, este considerată – în semiotica lui Peirce, şi reluată apoi de toţi teoreticienii – drept un index în sensul că trimite – adevărat sau fals – la un obiect exterior dar, tot prin definiţie, şi un icon, în sensul că seamănă obligatoriu, ca un fel de copie – cum se considera tot tradiţional, inclusiv la Barthes – cu originalul. În ambele definiţii, semnul, fie ca index, fie ca icon, nu poate fi nicicum identic cu obiectul semnificat (ori semnalat): baia nu poate fi *şi* fotografie a băii, şi nici invers. O diferenţă ontologică fundamentală desparte semnul de referentul lui, în orice tip de semiotică sau filozofie.

Iată însă că în seria fotografică a lui Michals, obiectele sunt într-adevăr ciudate, *things are queer*,



alăturat:
1. Escher: Autoporet, 1935
2. Escher: Drawing hands, litografie, 1948

în sensul că la fiecare turnantă a seriei, *obiectul* considerat în imaginea (secvenţa) *iniţială* referentul fotografiei, deci un obiect real, devine, în imaginea (secvenţa) *succesivă*, un *semn* al acelei realităţi: baia considerată reală în 1-3, devine fotografia, deci semnul ei, în 4. În acelaşi timp, fotografia la care se uită bărbatul din gang devine un obiect component al lumii – reale – a gangului în 4-6. Dar întreagă această lume a gangului, considerată iniţial (5-6) reală, devine şi ea o fotografie a acelei lumi, semnul ei, deci, în 7-9. Cele 9 episoade ale secvenţei par a se regrupa în trei triade, iar la sfârşitul fiecăreia valoarea de real se transformă în valoare de semn; pentru baie, 4 schimbă macazul, pentru gang, 7. Schematic, lucrurile se prezintă astfel:



Episodul 9 prezintă din nou baia ca reală dar noi ştim acum că fotografia din perete este fotografia gangului care, la rândul ei, prezenta baia ca o fotografie. 9 restartează procesul, în măsura în care, formal, ea este identică lui 1, momentul iniţial propriu-zis. Încărcată cu această informaţie, lectura retrospectivă reia din 9 pe 1, dar ambele valori, de obiect real ca şi de semn al lui, sunt acum opace, termenii nu mai funcţionează, semnificaţia este blocată, sau devine obsedant repetitivă, precum un coşmar care ar reveni noapte de noapte, o recurenţă bolnavă, datorată unui proces de refulare şi de „Wiederkehr des Verdrängte", de reîntoarcere a ceea ce a fost refulat, poate, sau de regresie, de felul celui descris de Freud în *Interpretarea viselor*. Cercul este închis, dar rotaţia termenilor merge de aici înainte cam înpiedicat pentru că ne întrebăm insistent, în cele din urmă, care este lumea normală şi care cea refulată? Bărbatul cu cartea în mână, din 6, nu va ieşi niciodată din gang, în lumina de la capătul ei.

Despre Michals s-a vorbit mai ales în termeni de homosexualitate, ori de influenţă a lui Atget şi Balthus (în erotismul unor imagini) şi mai puţin despre temele lui profunde. Cu toate acestea, când este întrebat de ziarişti despre arta lui, acest om născut în 1932 dintr-o familie de emigranţi slovaci, ca şi Andy Warhol, cu care era prieten, evită auto-definiţiile, insistă asupra sursei interioare a fotografiilor şi asupra meditaţiei despre moarte. Într-o declaraţie din 1976, Michals consideră că a eşuat în fotografie şi se descrie ca „a reflection photographing other reflections within a reflection. To photograph reality is to photograph nothing"[3]. În alt interviu, el mărturiseşte a fi fost totdeauna introspectiv şi puţin interesat de percepţia lumii exterioare[4].
Curios, imaginile cele mai importante ale lui Michals coincid cu reflecţii din multe cărţi, precum cele ale lui

Baudrillard, în care realitatea este redusă, în lumea contemporană, la simulacru. Amândoi, foarte probabil separat unul de altul, vedeau lumea la fel: dematerializată, valoare strict de schimb a lucrurilor care le face infinit interşanjabile, aplatizare a lumii, echivalenţa realului cu irealul etc. Pentru mulţi, aceasta era o imagine postmodernă a lumii.
Viziunii acesteia, sumbră, diverşi filozofi i-au opus alte perspective asupra lumii, fie asertive, fie pur descriptive. Fotograful, se poate spune, dezvăluie adevărul nu prin referire directă la lumea obiectelor, referinţă considerată în sine perfect verificabilă, ca şi în ştiinţă, şi nici prin relaţia dintre subiect şi obiect, firească în metafizica lui Kant, ci prin dez-văluire a ceva care nu era ascuns ci, mai simplu, doar în-văluit: o operă strânge vălul care acoperă lumea şi o arată aşa cum este. Heidegger susţine acest punct de vedere în *Originea operei de artă*; tot el precizează, în altă parte, că imagine nu înseamnă imagine *a* lumii, ci lumea *ca* imagine[5]. Secvenţa lui Michals dezvăluie transformări şi echivalenţe între spaţii aparent diferite. Procedeul de *travelling back*, consecvent folosit, schimbă mereu contextul în care se află un grup de obiecte şi un subiect privitor, astfel încât fiecare contextualizare se prezintă ca o altă lume, cu „indicele de realitate" oscilând mereu între real şi imagine a realului. Ontologia acestui mic univers este în continuă schimbare: ceea ce vedem sunt diverse *versiuni* ale lui, sau o serie de *lumi posibile*, accesibile dintr-una într-alta, dar numai într-o singură direcţie. Nu putem desemna doar una ca reală şi restul ca variante imaginare. Nu, oricare dintre ele este un loc de tranzit, considerat ca real într-un moment oarecare „t", dar la fel de decis ca ireal în „t+1" şi următoarele. Mica schemă de mai sus vrea să însemne că aceste lumi pot fi străbătute *treptat*, în sensul 1 > 9, de la fiecare la cea imediat succesivă, dar nu şi în direcţie contrară: aici nu este tranziţie, ci doar o săritură *directă* de la 9 la 1.
În remarcabila sa carte[6], *Qu'est-ce que la métaphysique?*, Frédéric Nef, filosoful trecut prin semiotică, remarca faptul că metafizica nu a murit după Kant datorită loviturilor primite de la Nietzsche şi Heidegger, cum se consideră de obicei, şi nu este de acord nici cu Badiou din *Court traité d'ontologie transitoire* (1998) care considera că, după moartea lui Dumnezeu din teologie, a urmat deconstrucţia metafizicii (p.142-143), ci susţine că aceasta a trecut în teoriile lumilor posibile ale lui Russell, Quine, Armstrong şi Lewis. Există anumite diferenţe între aceste teorii, desigur. De exemplu, Kripke vorbeşte în *Naming and Necessity* (1972) de relaţia de accesibilitate dintre aceste lumi (F. Nef, *op.cit.*, p.664), în timp ce Lewis (*On the plurality of worlds,* 1986) se referă la corespondenţe între ele: obiectul a din lumea w are un corespondent *(une contrepartie)* *b* în lumea *w'* , dacă *a* şi *b* posedă o proprietate esenţială în comun (*idem*, p.666).
Evident, la Michals nu putem vorbi de enunţarea lingvistică a acestor lumi, ci doar de reprezentarea lor vizuală. Putem transporta această teorie atât de simplu din primul lor mod de enunţare în al doilea? Pot fi descrise lumile vizuale prin simplă analogie cu cele textuale? Greu de răspuns prin da, sau nu, fără o analiză serioasă, imposibil de făcut, chiar rezumativ, în aceste pagini. Să presupunem însă aici că o asemenea analiză ar confirma ipoteza mea.
Consecinţa ar fi atunci că un obiect precum chiuveta din fotografia 1, având cel puţin o proprietate comună cu chiuveta din 3, ori din 8 şi 9, obiectele în chestiune ar fi corespondente, ar fi *contraparties* una a celeilalte, *fără* ca să ne mai intereseze atributul de real, sau de ireal (de imagine) al fiecăruia dintre ele. Existenţa acestor obiecte ne-ar interesa mai mult decât statutul lor de realitate, realul şi irealul s-ar contrapune fără ierarhie.
Pe de altă parte, Nelson Goodman consideră că realitatea este una singură, fiind un adversar declarat al teoriilor lumilor posibile. Există însă numeroase „adevăruri rivale" despre aceeaşi realitate, spune el: „Il y'a plutôt de nombreuses versions du monde corrects, certaines d'entre elles irréconciliables avec les autres"[7]. În acest caz, pierderea statutului de real în favoarea celui de imagine a realului priveşte nu lumi posibile, cum am spus mai sus, ci versiuni diferite ale realităţii. Nu cred că această divergenţă filozofică schimbă fundamental semnificaţia celor spuse mai sus. În fond, este vorba tot de ontologie, dar diferitele ei versiuni concurează la titlul de adevăr fără a se exclude reciproc. Diferenţa se explică mai curând prin perspectiva asupra acelor secvenţe: ne preocupă mai puţin întrebarea dacă una dintre ele este „mai reală" decât o alta. Este însă vorba de o infinită generare de sens, aşa cum, la nivel semiotic, au descris lucrurile fie Peirce, fie Greimas sau Barthes, ultimul apelând la procesul de conotaţie.
Şi nu acesta este chiar modul nostru de vieţuire cotidian, traversarea permanentă de noi şi noi spaţii de acţiune, de sens, de experienţă, proiectându-ne problemele mereu în alte contexte şi perspective, *travelling forward*, sau *travelling back*, în căutarea acelui nivel de relevanţă pe care, măcar provizoriu, să-l putem considera satisfăcător? Acest model de cunoaştere, chiar de viaţă, nu este labirintic, ci dimpotrivă, foarte chibzuit, raţional. Căci problemele nerezolvate, adesea nu le poţi abandona, le poţi doar deplasa, recontextualiza, reformula, revizualiza. Eşecul, scandalul, ghinionul, intriga ni se par pe moment devastatoare, a doua zi contextul însă se schimbă, sensul lor se schimbă, dezastrul se atenuează. Sau este definitiv. Echilibrul cotidian, cu alte cuvinte, este instabil, sau nu este deloc. Supravieţuim prin readaptare, repoziţionare. Alunecăm dintr-o lume în alta, sau dintr-o versiune în Yalta a unui proiect de viaţă, sau de înţelegere a celorlalţi, mai curând decât ne menţinem, consecvent, dar rigid, într-o aceeaşi lume. Personajele lui Michals suntem noi, trăim în ontologia sa.

Note:

[1] Mă refer de aici înainte la aceste fotografii numai prin cifra corespunzătoare (S.A.).

[2] Dacă acceptăm sugestia propusă de mine în mai multe rînduri că un Observator (Privitor), aflat în acelaşi tip de relaţie cu Pictorul, sau Fotograful, precum Naratorul dintr-un roman este cu Autorul acestuia, atunci acest Observator (Privitor, cu P majusculă), este şi el în aceeaşi relaţie cu Spectatorul, precum Naratorul cu Cititorul romanului. Distingem deci entităţile exterioare operei, Autor/Cititor, respectiv Fotograf/ Spectator, de entităţile interioare operei: Observator, respectiv Narator. În plus, există şi personaje în imagine ca şi în text, care privesc în jur şi comentează ceea ce văd: aceştia sunt privitorii (cu p mic), la rândul lor prezentaţi de Privitor Spectatorului). Un asemenea Privitor ar fi deci supra-ordonat privitorului din gang, la rândul lui meta-discursiv faţă de cel din baie, deşi am văzut deja că relaţia lor poate fi privită şi exact invers. Am descris aceste relaţii în articolul meu „Regardeur et paysage: les temps modernes", in: Paysages européens et mondialisation, sous la direction de Aline Bergé, Michel Collot et Jean Mottet, Éditions Champ Vallon, 2012, p.263-277, ca şi în articolul „Privirea, o sursă a vizualului", dintr-un volum în curs de apariţie la Iaşi în redacţia lui George Bondor.

[3] http://www.reframingphotography.com/.../duane-"www.reframingphotography.com/.../duane-... Înregistrat pe 27-28 mai 2012 (S.A.)

[4] „With me, it's all been about thinking. I don't walk around with a camera waiting for something to take a picture of. I never did. Essentially, I've always been introspective, and it's always been there, the notion that the mind is the source of everything. I'm an anomaly in photography because I don't believe in the eyes! I think photographers have a very narrow view of the world, always being cast as the spectator" (The Zeugma: Interviews: Duane Michals. easyweb.easynet.co.uk/.../inters/michals.

[5] „In sich aufragend, eröffnet das Werk eine Welt und hält diese im waltenden Verbleib. Werksein heisst eine Welt aufstellen", spune Heidegger în „Der Ursprung des Kustwerkes". „Weltbild, wesentlich Verstanden, meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen", în „Die Zeit des Weltbildes" (Martin Heidegger, Holzwege, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1972, p.33 et p.82).

[6] Paris, Gallimard, 2004.

[7] Nelson Goodman, L'art en théorie et en action, Paris, Gallimard, 1996, p.34-38. Traducerea franceză cuprinde două capitole din originalul englez: On Mind and other Matters, Harvard University Press, 1984.

PENTRU O PRAGMATICĂ A CUNOAŞTERII FOTOGRAFICE

de **IGOR MOCANU**

Cunoaşterea nu este un concept căzut în desuetudine, dimpotrivă, critica lui pare să fi atins adevăratul miez al problemei – legitimarea. Se cunoaşte argumentul teoretic prin care, acum treizeci de ani, Jean-François Lyotard venea în întâmpinarea sfârşitului marilor naraţiuni[1]. După ce expusese problemele pe care le ridică „pragmatica cunoaşterii narative" şi „pragmatica cunoaşterii ştiinţifice", şi după ce înaintase conceptul de „funcţie narativă" în ocurenţă cu „legitimarea cunoaşterii", venea acum să discute „povestirile de legitimare a cunoaşterii" şi să impute cercetării şi difuzării cunoaşterii neglijarea principiului umanist „după care umanitatea câştigă în demnitate şi libertate prin cunoaştere".

În postmodernitate, cunoaşterea ştiinţifică se vede pusă în situaţia de a-şi îndreptăţi judecăţile obiective şi rezultatele ei statistice; înainte de a pleda pentru obiectul său de cercetare, cunoaşterea ştiinţifică trebuie să pledeze în favoarea propriului statut paradigmatic. De aceea, cunoaşterea ştiinţifică trebuie să împrumute ţinuta legitimatoare a cunoaşterii narative. O (mare) naraţiune are mai multe şanse de legitimare pentru că: a) este rostită de un povestitor, iar povestitorul, aşa cum arăta Walter Benjamin[2], este deţinătorul dreptului de veto, deoarece el cunoaşte în timp ori în spaţiu; b) este performativă; c) se bucură de consensul maselor. Însă cunoaşterea narativă, deşi contribuie cu plusvaloarea legitimării la cunoaşterea ştiinţifică, ea nu garantează totuşi o legitimare fără rest şi, cu atât mai puţin, nu o investeşte pe cea din urmă cu asumarea principiului umanist invocat mai sus. Propoziţia *cunoaşterea este necesară pentru că ne face mai demni şi mai liberi* nu interferează, în continuare, decât foarte puţin cu propoziţiile cunoaşterii ştiinţifice sau cu cele ale cunoaşterii narative, iar naraţiunea globală postmodernă riscă să devină tot mai acut defectivă de legitimare. Prin urmare, se poate spune despre cunoaştere că rămâne un concept nerezolvat, acut, mai ales dacă vorbim despre cunoaşterea postmodernă.
Jean-François Lyotard, în încercarea de a descrie cunoaşterea în ceea ce o legitimează, de a o defini în context contemporan, nu conceptualizează decât două paradigme ale acesteia, una ştiinţifică şi alta narativă, încurajând şi aproape provocând cu orice preţ impunerea unei terţe întrebări: mai există şi alte paradigme ale cunoaşterii postmoderne?
Să facem puţină istorie a teoriei artei. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca efect al întâlnirii şi colaborării dintre juristul şi filosoful Konrad Fiedler, cu pictorul Hans von Marées şi cu sculptorul Adolf von Hildebrand, lua naştere o teorie inedită, originală, care încerca să postuleze doctrina purei vizualităţi[3]. Activitatea artistică s-a văzut definită ca o formă de cunoaştere, iar opera, ca deţinătoare de adevăr artistic despre lume. Hermeneutica acestui adevăr artistic se elaborează prin văz, iar văzul devine un instrument de judecare a operei de artă. Adevărul artistic nu se mai prelevă din imitarea lumii, ci din redarea vizuală a acesteia. Prin operă, artistul face lumea să fie vizibilă. Prin lectura acestor idei, efectuată mai târziu de Alois Riegl, aplicând criteriul purei vizualităţi în studiul şi analiza stilurilor ca expresie a voinţei artistice, se afirmă „dimensiunea cognitivă a teoriei purei vizualităţi".
Numai că după două războaie mondiale, când operei de artă a început să-i fie decretată „pierderea centrului"[4], realitatea şi prezentul prin care ar fi trebuit să fie explicată aceasta arătau schimbate. Walter Benjamin denunţa, în anii '40, „estetizarea politicului" prin fascism şi anunţa „politizarea artei" prin comunism[5]. Tot atunci, Walter Benjamin amendează la Alois Riegl şi la Franz Wickhoff incapacitatea de a fi urmărit transformările sociale pe care le suferă „percepţia senzorială". Acesta este numele pe care îl dă Benjamin cunoaşterii prin vizualitate. Iar una din cele mai pronunţate transformări de acest fel este, la Benjamin, „declinul aurei". Aura este „apariţia unică a unei depărtări, indiferent cât de apropiată este această apariţie", dar şi „transpunerea valorii de cult a operei de artă în categoriile spaţiului şi timpului". Transformarea pe care o suferă cunoaşterea vizuală – spune Walter Benjamin – vine din dorinţa de „a poseda proximitatea maximă a obiectului, prin intermediul imaginii, sau, mai curând, al reproducerii", după care subliniază faptul că odată cu această transformare se modifică şi raportul maselor cu arta, o modificare ce a fost determinată în primul rând de fotografie, la numai câteva decenii de la descoperirea litografiei, şi care produce, în acelaşi timp, o criză a percepţiei[6]. „Când simţi aura unui lucru – adaugă Walter Benjamin – îl investeşti cu capacitatea de a ridica ochii", iar „această capacitate corespunde descoperirilor memoriei involuntare", căci „dacă privim aura ca trăsătură distinctivă a imaginilor care răsar din memoria involuntară, atunci fotografia joacă un rol esenţial în fenomenul numit «declinul aurei»".
Dar cum arată intervenţiile fotografiei în acest declin? Sau, altfel spus, cum participă fotografia la transformările suferite de cunoaşterea vizuală? Din punctul de vedere al artistului, adică al fotografului, adică al celui care declanşează mecanismul fotografierii, iar în proces şi rezultat guvernează producerea acelui obiect de artă care influenţează modificarea cunoaşterii vizuale, fotografia se apropie de vorbire, graţie vitezei cu care poate fi executată opera de artă, spre deosebire de mâna care pictează tabloul şi spre asemănare cu actorul care-şi interpretează rolul pe scenă. Dar mai are loc şi o mutaţie a valorilor pe care le comportă obiectul de artă, pentru că în fotografie, „valoarea expoziţională" devansează „valoarea de cult", o rocadă care transformă însuşi „caracterul general al artei". Astfel, prin această lectură a fotografiei, Walter Benjamin asigură tranziţia cunoaşterii vizuale de la statutul de disciplină metadiscursivă, la cel de paradigmă a cunoaşterii în genere, de la teoria vizualităţii pure, la o teorie a

vizualității impure în care putem recunoaște „identitatea dintre exploatarea artistică a fotografiei și exploatarea științifică" a ei, amândouă exploatările fiind până acum divergente.

Spre deosebire de Walter Benjamin, care a formulat o teorie a cunoașterii vizuale pornind de la transformările pe care le suferă „percepția senzorială" a maselor consumatoare de artă (fotografică), în fapt o opțiune impusă de obiectul său de studiu – reproductibilitatea mecanică a operei de artă –, Roland Barthes va elabora o teorie personală a fotografiei, mutând discuția către o cunoaștere vizuală mediată și aplicată, către o percepție individuală a fotografiei, din vizuină, simulând ingenuitatea și preferând metodei de cercetare modestul „însemnări"[7].

Barthes observă, pentru început, că fotografia „repetă mecanic ceea ce nu se va mai putea niciodată repeta din punct de vedere existențial", căci numele noemei fotografiei este „«Acest-lucru-a-existat-cândva» sau: Intratabilul"; după care autorul remarcă structura tautologică a mesajului unei fotografii („pentru ea, o pipă este întotdeauna, cu încăpățânare, o pipă"); apoi subliniază invizibilitatea fotografiei („nu ea este cea pe care o vedem"). În același timp, fotografia este obiectul a trei practici: fie o facem, fie ni se face, fie o privim. Roland Barthes continuă convenția jocului metodologic cercetând cu atenție ultimele două practici. Când fotografia ni se face, ea transformă subiectul în obiect, ba chiar – insistă Roland Barthes – „în obiect de muzeu".

Cunoașterea începe odată cu privirea fotografiei. Roland Barthes folosește cuvântul „aventură" pentru a defini provizoriu fotografiile care „(...) ni se întâmplă". Întâmplarea aceasta care angrenează privitorul prin văz în cunoaștere se manifestă ca o atracție, întreaga aventură purtând numele de „studium". Studium-ul este primul pas al cunoașterii vizuale, manifestat din direcția privitorului spre fotografie. Există însă fotografii în care apare câte un mic detaliu care acaparează, metonimic, întreaga fotografie. Acest al doilea pas al cunoașterii vizuale, manifestat din direcția fotografiei către privitor, se numește „punctum", având „mai mult sau mai puțin teoretic, o forță de expansiune".

În acest moment al jocului, Roland Barthes se apropie asimptotic de conceptul declinului aurei al lui Walter Benjamin, neinvocat aproape în mod manifest în însemnările sale despre fotografie, prin ideea de posesiune maximă a proximității obiectului artistic. O altă apropiere între cei doi se produce în ideea că fotografia devine artă, nu prin pictură, ci prin teatru, însă acolo unde Walter Benjamin depista viteză a execuției produsului artistic, Roland Barthes evidențiază dimensiunea spectaculară a fotografiei. De asemenea, în punctul în care Walter Benjamin descoperea coprezența interdependentă a aurei și a gestului ridicării privirii, prin care intervenea în cunoaștere memoria involuntară, Roland Barthes proclamă non-proustianismul fotografiei: „aici este nebunia; căci până azi, nicio reprezentare nu mă putea asigura de trecutul lucrului, decât prin intermediari; însă, prin Fotografie, certitudinea mea este imediată: nimeni în lume nu-mi poate schimba părerea". Despre coprezență vorbește și Roland Barthes atunci când constată „prezența imediată" pe care fotografia o stabilește în lume, cu precizarea că această prezență nu este numai de ordin politic, ci „și de ordin metafizic", adică „modul în care timpul nostru își asumă Moartea", și tocmai de aceea propune ca în locul replasării fotografiei în contextul ei social și politic, „să ne întrebăm și asupra legăturii antropologice dintre Moarte și noua imagine". Walter Benjamin poseda răspunsul la această întrebare: legătura antropologică dintre Moarte și noua imagine se stabilește în timpul devansării celei dintâi de către a doua, adică a valorii de cult de către valoarea expozițională. De altfel, Roland Barthes remarcase, în treacăt, că în societatea modernă, fotografia a luat locul monumentului.

Cu toate acestea, aparenta lipsă de răspuns la întrebarea asupra legăturii antropologice dintre Moarte și noua imagine nu-l împiedică pe Barthes să constate că fotografia „permite accesul la o infracunoaștere", conținutul fotografiei „furnizează o colecție de obiecte parțiale și poate flata" în subiect „un anume fetișism: căci există un «eu» care iubește cunoașterea, care simte față de aceasta un fel de înclinație iubitoare".

Iar această judecată este, de fapt, faza ascendentă a pasului de uriaș pe care îl înfăptuiește Roland Barthes în direcția teoriei cunoașterii prin vizualitate. Însă faza descendentă a acestui pas se împlinește tot în ograda lui Walter Benjamin, când Barthes afirmă că „epoca Fotografiei corespunde tocmai invaziei privatului în public sau, mai degrabă, creării unei noi valori sociale, care este publicitatea privatului", iar aici convenția jocului de-a ignoranța metodologică este spartă. Privat și public, iată încă doi determinanți cărora li se poate pune întrebarea dacă dețin suficiente resurse referențiale pentru a legitima cunoașterea vizuală ca paradigmă a cunoașterii în genere.

Trei ani mai târziu, în introducerea la *Transformance* a fotografului Andreas Müller-Pohle[8], Vilém Flusser spunea că un fotograf, atunci când privește prin vizorul camerei, el nu vede scenele actuale, ci viitoare fotografii pe care el, prin apăsarea declanșatorului, le lasă să devină prezente. Într-un alt text[9], publicat în 1984, Vilém Flusser evidenția întoarcerea pe dos a raportului dintre expresie și semnificație în fotografie, „fotografia nu dezvăluie semnificații, ea dă semnificații". Flusser reluase aceste idei din pledoaria lui pentru o filosofie a fotografiei[10], care apăruse, și ea, la începutul lui 1983. Fotografia este o „imagine tehnică", adică o imagine produsă de un aparat, inventată în momentul de criză a textului, cu scopul de a-l face din nou reprezentabil și, prin asta, de a depăși acea criză. Deși este un rezultat pur al industriei, aparatul de fotografiat depășește complexul industrial, în direcția societății postindustriale. Intenția unui aparat de fotografiat nu este de a schimba lumea, ci de a interveni prin schimbare în semnificația acestei lumi, fapt care-i conferă fotografului competența de a înmagazina simboluri în fotografie. „Gestul fotografierii", continuă Vilém Flusser, este acela al „îndoielii fenomenologice", în răstimpul în care tinde să-și apropieze fenomenele din cât mai multe perspective. Cazul particular al fotografiilor alb-negru aduce în discuție „gândirea teoretică", pentru că aceste fotografii „transformă discursul teoretic linear în suprafață". Fiecare fotografie este rezultatul unui raport de colaborare-luptă dintre fotograf și aparat, astfel „fotografia demonstrează clar declinul obiectului și al conceptului de «proprietar»", deoarece „nu cel care posedă o fotografie are puterea, ci cel care a produs informația care se află în ea (...) neoimperialism".

Dar pentru că fotografiile, continuă Vilém Flusser, „reprimă conștiința noastră critică pentru a ne face să uităm stupida absurditate a funcționării și pentru a o face, grație acestei îndepărtări, în general posibilă", dar și pentru că „așa înfățișează fotografiile un cerc magic, care ne înconjoară în forma universului fotografic", acest cerc, punctează încă o dată filozoful, „este legitim să fie spart", iar această spargere se va configura mai clar într-o nouă teorie a receptării.

Tocmai de aceea, Vilém Flusser asertează necesitatea unei filozofii a fotografiei, aceasta fiind totodată, în termenii lui Lyotard, și condiția postmodernă a cunoașterii vizuale. Domeniul filozofic al fotografiei nu mai admite, de data aceasta, explicații cauzale, ci funcționale. Cunoașterea fotografică, la Flusser, se va legitima teleologic: „ea ar fi o critică a funcționalismului în toate aspectele sale antropologice, științifice, politice și estetice", iar această ipoteză – „aceea că noi începem să gândim în categorii fotografice" – stabilește schimbarea care s-a petrecut în structura de bază a gândirii noastre. Așadar, principiul umanist, după care umanitatea ar câștiga în libertate, imputat de către Lyotard atât cunoașterii științifice, cât și cunoașterii narative, este recuperat acum prin gândirea în categorii fotografice. „Libertatea este să joci împotriva aparatului", spune Vilém Flusser, și tranșează: „filosofia fotografiei este necesară pentru a ridica praxisul fotografic la conștiință, și aceasta, din nou, pentru că acest praxis apare în general ca *un model pentru libertate în contextul postindustrial* (s.n.)".

Întrebarea care se deschide acum și care se cere a fi cercetată este dacă metoda cunoașterii vizuale conține toate datele necesare pentru a putea fonda o „mare narațiune" pe care să se poată sprijini povestirile de legitimare a cunoașterii expuse, pesimist, de Jean-François Lyotard. Altfel spus, dacă poate căpăta, în postmodernitate, prin fotografie, statutul cu funcții depline al paradigmei. E adevărat că fotografia (artistică sau științifică) nu mai poate constitui în prezent, conform Codului Penal curent, probă penală în instanță, dar măcar merită încercată o departajare.

Note:

Citatele s-au efectuat după Jean-François Lyotard, Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii, *Traducere și cuvânt înainte de Ciprian Mihali, Idea Design & Print Editură, Colecția Panoptikon, Cluj, 2003, pp. 37-53, dar mai ales p. 56, apoi pp. 67-75.*

2 *Walter Benjamin,* Povestitorul, *în Walter Benjamin,* Iluminări, *Traducere de Catrinel Pleșu, Notă biografică de Friedrich Podszus, Editura Univers, Colecția „Studii", București, 2000, pp. 322-341.*

3 *În acest paragraf, dar și de fiecare dată când se va face referință la „doctrina purei vizualități", urmărim observațiile Ruxandrei Demetrescu din* Artă și cunoaștere. Teoria purei vizualități în contextul artistic al modernității, *Editura Fundației PRO, București, 2005, pp. 10-120, cât și pp. 214-223.*

4 *Cf. Hans Sedlmayr,* Pierderea măsurii. Arta plastică a secolelor XIX și XX ca simptom și simbol al vremurilor, *Traducere de Amelia Pavel, Editura Meridiane, Colecția „Biblioteca de artă. Teoria și filozofia artei", București, 2001.*

5 *Walter Benjamin,* Opera de artă în epoca reproducerii mecanice, *în Op. cit., pp. 118-145.*

6 *v. și Walter Benjamin,* Despre unele motive literare la Baudelaire, *în Op. cit., pp. 188-189.*

7 *Roland Barthes,* Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie, *Traducere de Virgil Mleșniță, Idea Design & Print Editură, (Colecția Balcon), (Cluj), 2005, pp. 12-101.*

8 *Vilém Flusser,* Introducere la Transformance de Andreas Müller-Pohle, *1983, în Vilém Flusser,* Pentru o filosofie a fotografiei. Texte despre fotografie, *Traducere de Aurel Codoban, Idea Design & Print Editură, Colecția Balkon, Cluj, 2003, pp. 59-65.*

9 *Vilém Flusser,* Criterii – criză – critică, *1984, în Op. cit., pp. 87-95.*

10 *Vilém Flusser,* Pentru o filosofie a fotografiei, *în Op. cit., pp.*

FOTOPERFORMANCE-UL, ÎNTRE FORMĂ ŞI ATITUDINE

de **BOGDAN TEODORESCU**

Spaţiul practicilor artistice fotografice, determinat astăzi de un context mediatic supus cinismului consumist, suferă mutaţii atât la nivelul plastic şi formal, cât şi la nivelul atitudinii ideatice. Aspectul tot mai evaziv al delimitării genurilor fotografice în raport cu anumite opţiuni sau luări de poziţie sugerează două categorii intenţionale între care artistul pendulează sau cu care se identifică în abordarea subiectului.

pagina alăturată:
Alex Maxim, Fără titlu #1, print foto, 2010

Ieşind din desişul formaţiunilor instituţionale, organizate de multe ori pe principii tribale, fotograful ca „vânător-culegător" porneşte în acţiune având ca scut motivaţii conceptuale personale sau precepte manageriale. Registrul artistic în care operează are ca suport una din principalele funcţii ale fotografiei: documentarea. Proliferarea imaginilor, transformate într-un limbaj deja cotidian, precum şi viteza de circulaţie a informaţiilor, care confirmă azi viziunea „satului global" teoretizat de Marshall McLuhan, au dus la o preluare mimetică formală în care documentarea fotografică îşi caută o nouă structură estetizată. Imaginile obţinute de artist, prin acest procedeu primitiv la prima vedere, de capturare, îşi atribuie scopul de a informa publicul în legătură cu un fapt în jurul căruia se construieşte de cele mai multe ori, cu ajutorul unui text, o atitudine manifestă de ordin socio-politic.
La rândul său, fotograful „cultivator" sădeşte punctual simboluri, concepte, la nivel cuantic. Mizând pe fuziunea trăirilor colective cu experienţele personale, el apelează prin strategii deconstructive, la o alfabetizare imagistică, creând un instrumentar de lucru în care dezvoltă analogii, controverse, butade ca elemente active ale unor ficţiuni reflexive faţă de lumea reală. El nu eludează principiul documentării, ci îl transformă într-o formulă de consemnare a imaginaţiei.
În procesul reprezentării, fotografia, împreună cu celelalte medii artistice contemporane, au dezvoltat relaţii de interdependenţă, influenţându-se reciproc într-o legătură de necesitate şi contiguitate, impunând enunţuri active, care trimit la o cinetică a construcţiei ideilor şi articulării acţiunilor, în sensul înţelegerii faptului că atât publicul (şi criticul) cât şi artistul (în calitatea sa de conferenţiar) participă interpretativ la producţia artistică. Contactul direct cu publicul, prezent în lucrări participative, care creează raporturi cu anumite site-uri specifice, este accentuat în cazul formelor de performance prin influenţarea tot mai vizibilă din perspectiva sferelor coregrafiei, teatrului şi muzicii. Astfel, alterările survenite ca urmare a unei exprimări „sincere" a artiştilor vizuali sunt eliminate acum, ele fiind remediate de munca actorilor, regizorilor şi dansatorilor. Performance-ul tinde să se dezvolte cu preponderenţă pe suporturi mediatice, precum video-documentarea şi fotografia.
Practica documentării, mai ales în cadrul performance-ului, care e considerat a fi o artă efemeră, a arătat, de cele mai multe ori, că imaginea capturată în timpul unei acţiuni a devenit indubitabil „prezenţă vizuală", prin funcţionalitatea ei plastică directă, care este cel puţin la fel de importantă ca şi acţiunea.
Sunt foarte multe cazuri când fotografia, ce a documentat performance-ul, a fost expusă în galerii, arogându-şi statutul de lucrare de artă şi nu doar de document. O astfel de transformare se realizează prin împrumuturi şi metisaje la nivelul elementelor clasice de limbaj vizual.
În raport cu modalităţile de reprezentare, reproducere şi înregistrare a realului, rezervate artei, fotografia, ca mediu artistic contemporan, a cunoscut o reevaluare, devenind astfel un mediu de acţiune ce a înglobat performance-ul într-o formă artistică hibridă, aptă să acţioneze asupra structurilor perceptuale convenţionalizate ale receptorilor şi asupra clişeelor reprezentării culturale. În această direcţie, fotografia nu încearcă să combine doar funcţionalitatea sa cu evenimentul, devenind astfel o lucrare de artă autonomă, ci, în performativitatea sa, dezvoltă de aici o serie ramificată de subgenuri determinate de strategiile şi tacticile, atitudinile şi poziţiile artiştilor, conducând la o varietate a sintaxelor vizuale şi conceptuale.
Privind structural, prin conjugarea fotografiei şi performance-ului într-o unică expresie artistică, se poate vorbi despre emiterea de către artist a unei „propoziţii vizuale", unde aspectul predicativ al modalităţii de exprimare arată acţiunea, iar subiectul apare sub forma ideii, a conceptului respectivei lucrări.
Distincţia între tipologiile foto-performative poate proveni din specificul relaţiei regizorale a autorului cu aparatul de fotografiat. În funcţie de plasamentul artistului faţă de cameră, foto-performance-ul presupune comportamentul fotografului ca operator, actant, scenograf şi tehnician. Atunci când foto-performance-ul este dictat de operator, pe lângă demersurile de organizare ale cadrului intervin fenomene participative de anduranţă (lucru care necesită de cele mai multe ori momente ale aşteptării), de intuiţie şi de spontaneitate, fotograful făcându-şi simţită prezenţa îndeosebi din punct de vedere mental. Ca actant, autorul se desfăşoară în zona expresiei (a mimicii, a gesticii), însă şi în zona temporală, ceea ce presupune un autocontrol în urmărirea coordonatelor propriilor acţiuni care trebuie să atingă stadiul optim într-o anumită fracţiune de timp. O altă variantă poate include, alături de rolurile de operator şi actant, şi comportamentul scenografic al fotografului, care produce aranjamentul scenic, bazat pe o structură ce aminteşte de funcţionalitatea platoului de filmare. În ultima sa ipostază, fotograful, ca tehnician, apelează la procedeele creative ale manipulării tehnice, precum şi ale procesării post-productive.
Aspectele formale ale acţiunii şi înregistrării întâlnesc

pe un teritoriu al sinapselor creative obiectivele transmiterii comunicărilor artistice generate de atitudinile personale programatice ale autorilor. Jocul cu și în jurul instrumentului captator de imagini devine unul în care participanții ating dimensiunile fizice și emotive din zona corporalității, dar și unul impus de necesitatea narativității de cele mai multe ori ficționale.
Exemplificând, pentru Ion Grigorescu camera foto se personifică, transformându-se într-un partener și confident. Experimentele de tip *body-art*, realizate în propriul apartament, în care artistul intervine în „corpul" aparatului, schimbându-i lentilele și construind obiective noi prin procedee manuale, creează, după cum afirmă artistul, o „legătură comună de anatomie". Efectele datorate utilizării tehnice a superangularului, văzută de unii critici ca o zonă a supramedierii, ca o atitudine împotriva regimului comunist din acea perioadă, se dovedește a fi o teorie silită, supralicitată.
Circumstanțele socio-politice autohtone post-decembriste au creat inițial un meleu al disputelor contrarii în ceea ce privește producția de artă la nivelul mediilor de exprimare. Odată acceptate, noile medii au urmat cursul teoriilor artistice dominante în regiune, în raport cu principiul vizibilității internaționale, al marketing-ului ce vizează cererea și oferta. Ca urmare, interesul pentru contextul particular est-european a dictat un anumit front de activitate creativ și analitic pentru artiști, însă, paradoxal, în mare măsură unidirecțional. Din punct de vedere al opțiunilor de lucru foto-perfomative, expunerea ideilor a primat în detrimentul factorului tehnic, artiștii alegând să însumeze în loc să pună în acord termenii de acțiune și de reprezentare. Experiența profesională în practica de studio nu a suscitat interesul artiștilor locali, lucru care a condus, prin substituirea condiției regizorale, la o expunere directă și oarecum plată imagistic, în care personajele, în calitatea lor de componente active ale lucrărilor, capătă valoare statică, convențională și simbolică.
Raportându-ne la scena internațională, producția vizuală a fenomenului foto-performativ, este susținută suplimentar de suportul unui habitat material, care permite o organizare orchestrată de confortul structural al lucrului în echipă.
De pildă, Gregory Crewdson și echipa sa de producție realizează evenimente scenografiate care duc la o ștergere a granițelor dintre realitate și ficțiune. Surprinzând peisajul suburban american, fotografiile compuse dramatic prezintă scene neliniștitoare și stranii ale vieții de zi cu zi în care autorul își investighează propria viață interioară într-o relație aproape psihanalitică cu tatăl său. Având sprijinul actorilor care interpretează personaje așezate static, însă misterios, și utilizând luminile într-un gen de naturalism simulat, specific platoului de film, artistul pare să fi fost influențat de formulele cinematografice clasice folosite în peliculele de *science-fiction* și *horror*, precum și de realitățile directe prezente în fotografiile documentare ale unor fotografi contemporani precum Diane Arbus.
În seria fotografică *Hope*, Erwin Olaf atribuie personajelor, împietrite parcă în atmosfera locului din care fac parte, o tensiune care poate potența o acțiune explozivă. Estetizarea situației banale la nivelul formei expresiei artistice oferă acțiunii absente din cadru, dar presimțite de privitor, forța necesară irupерii în spatele reprezentărilor ficționale asupra realului.
Într-o notă care face apel la atitudinea post-productivă ideatică, Adi Nes recompune imagini din iconografia picturală tradițională cu subiect religios în fotografii care rescriu scene din Vechiul și Noul Testament în cheie politică contemporană. Operele sale dobândesc un element conceptual totodată subversiv și reflexiv, problematizând, cu ajutorul apropierii formelor artistice consacrate, situațiile conflictuale existente la nivel ideologic în societatea actuală. *Cina cea de taină*, refăcută cu soldați israelieni fotografiați într-o popotă, sau *Cina la Emaus* sunt exemple evidente ale modalității în care apropierea formală poate, dincolo de efectul adesea comic al parodicului, să semnalizeze critic diferența față de imaginea utilizată ca sursă și cod de lectură în scopul unei analize lucide a vieții contemporane.
Mulți autori de performance împrumută tipologia și costumele unor staruri. Este și cazul lui Yasumasa Morimura care apare într-un auto-portret, costumat asemenea lui Nijinsky, cu o vestimentație realizată de Leon Bakst la începutul secolului. Subiectul fotografiei lui Morimura vorbește despre integrarea culturală, o problemă-cheie a unui timp în care oamenii devin din ce în ce mai conștienți de alte culturi ca stiluri de viață de imitat. Imitând *Olimpia* lui Manet ori *Rrose Selavy*, alterego-ul lui Duchamp, Morimura arată că a fost colonizat cultural, chiar dacă rămâne japonez și contemporan. Fotografiile

deasupra:
Erwin Olaf – Hope. The Practice 2005. Foto: courtesy Flatland Gallery, Utrecht, Olanda, © Erwin Olaf

dedesubt:
Shizuka Yokomizo – Stranger No.10 1999, 108x127 cm, c-type pe print. Foto: © Shizuka Yokomizo

pagina alăturată:
Alex Maxim – Fără titlu #2, print foto, 2010

sale susţin faptul că cultura înseamnă hibridizare, deoarece imitaţiile sale vorbesc despre imitarea originalului.
Artist britanic de origine nigeriană, Yinka Shonibare, accesează problema identităţii rasiale, figurând 5 momente ale zilei din viaţa unui *dandy*, momente performate chiar de către artist, în spaţii istorice, cu distribuţie şi costume elegante reprezentând perioada victoriană. Caucazienii (albii) par a fi orbi la culoarea pielii artistului, iar locul său în societate pare a fi protejat de figura sa de dandy.
Din perspectiva conflictului obişnuit dintre sexe, Andres Serrano apropie afectiv şi fizic două personaje cu orientări de natură homosexuală, diferite şi totodată analoge, în atitudinea fiecărui personaj putându-se astfel remarca o reacţie de condescendenţă; fiecare îl iubeşte pe celălalt pentru ceea ce este şi pentru ceea ce ar fi trebuit să fie iubit. Serrano pune astfel în discuţie prejudecăţile cu privire la identitatea sexuală, utilizând personajele drept actori ai unor situaţii limită care problematizează opiniile morale curente.
Într-o altă lectură a sexualităţii, foto-performance-urile lui Jeff Koons, împreună cu Cicciolina, aduc în discuţie, prin postere de mari dimensiuni, o condimentare de ordin mediatic a relaţiei dintre un star porno şi un „star al artei".
Formele participative, în care publicul preia involuntar rolul de actor, se regăsesc la Shizuka Yokomizo în seria *Strangers*. Ea trimite scrisori locuitorilor unor case pe care le-ar putea fotografia la nivelul străzii, cerându-le acestor străini să stea în faţa ferestrelor un anumit timp, seara, cu luminile aprinse şi cu perdelele trase. Fotografiile arată aceşti oameni, care urmează indicaţiile prestabilite, pozând în faţa unui fotograf necunoscut.
Ca o exemplificare a performativităţii de grup în fotografie, operele lui Spencer Tunick, ilustrează acţiuni grandioase cu sute de nuduri, cu bărbaţi şi femei în poziţii repetitive, aşezaţi pe jos, ghemuiţi sau în picioare, care umplu arii extinse ale locurilor de mare circulaţie. Performanţa grupării unui impresionant număr de oameni într-un spaţiu dat comentează relaţia dintre artificial şi natural, dintre reprezentările ideologice asupra vieţii în comun şi posibilitatea „denudării" prejudecăţilor care le instituie şi menţin. Tunick creează peisaje umane care reconfigurează estetic şi conceptual spaţiul urban sau natural şi care comentează, prin intermediul similarităţii nudurilor la nivel corporal atât asupra ideii de diferenţă, prin specificul ireductibil al individului, cât şi asupra posibilităţii re-creării temporare a comunităţii la un nivel pre-ideologic.
Multiplicitatea formelor de reprezentare foto-performative, determinate de diversitatea atitudinilor artistice, justifică faptul că aceste modalităţi de exprimare vizuală nu sunt deloc epuizabile, ci din contră, în raport cu factorul evolutiv tehnologic, care influenţează direct stadiul comportamental al societăţii, ne face să credem că ele vor fi îmbogăţite şi reinventate după alte căutări în zona latentă a artisticului.

CERCETAREA FOTOGRAFICĂ ÎN ARTA CU CARACTER JURNALISTIC*

de **CĂTĂLIN GHEORGHE**

Practica cercetării artistice este unul dintre cele mai prea discutate subiecte actuale, angajate la interferenţa indeterminată dintre cercetarea academică şi cercetarea profesională în artă. De fapt, punând în paranteze inflexiunea retorică, aşa încep majoritatea articolelor care încearcă să clarifice, mai curând decât să definească, mediul „cercetării artistice".

Dacă cercetarea, în general, presupune utilizarea unor convenţii, care sunt în fapt formalizări ale unor norme, valori şi coduri împărtăşite de comunităţi diferite, cercetarea artistică, considerată o *cercetare bazată-pe-practică*, presupune nu doar documentare şi experimentare, ci şi implicarea creativităţii explorative şi producerea unei imagini, a unui obiect sau a unui eveniment, constituindu-se astfel nu doar ca o contribuţie, eventual critică, la situaţia cunoaşterii, ci şi ca o marcare, eventual existenţialistă, a experienţei trăirii. Unul dintre cele mai vehiculate modele ale cercetării artistice academice presupune poziţionarea într-un *context* specific al cercetării, dispunerea unor *metode* de documentare şi investigare, precum şi *diseminarea* corespunzătoare, pentru un public specificat, a rezultatelor cercetării. Faţă de cercetarea ştiinţifică academică, recunoscută prin privilegierea fundamentalismului şi coerentismului epistemologic (care emite ipoteze şi verifică datele prin experimentare empirică), cercetarea artistică de tip academic preferă abordarea hermeneutică (care descoperă) şi abordarea constructivistă (care constituie).[1]

De interes ar fi, însă, descrierea evaluativă a unei priviri asupra produselor culturale, implicit sociale, a demersului investigativ fotografic, asociat, prin trăire şi interpretare, cu cel artistic, în proiectarea unui nou model tipologizat, anume un model al „cercetării ca artă".

Într-un articol semnat de Michael Biggs şi Henrik Karlsson sunt prezentate două modele dominante, însă concurente, de cercetare artistică şi o „nouă paradigmă" posibilă a asocierii artei cu cercetarea.[2] Potrivit celor doi autori, se poate vorbi despre trei câmpuri de investigaţie, cu două cazuri de hibridizare/suprapunere şi unul de separare. Astfel, într-un prim caz, suprapunerea completă a scopurilor şi obiectivelor artei profesionale cu cele ale artei realizate după principii academice ar duce la exercitarea domeniului „artă ca cercetare". Al doilea caz presupune o suprapunere parţială, însă nu o sinonimie completă, între practicile artistice şi cercetarea academică, putându-se astfel vorbi despre „cercetarea artistică" (o cercetare bazată pe practică). Iar cel de-al treilea caz ar descrie o separare completă a investigaţiei artistice faţă de cea academică care ar rezulta în crearea unei „noi paradigme" a „artei şi cercetării". În acest ultim caz se recomandă o testare a metodologiilor şi o dezvoltare a evaluării calitative pornind „din interiorul" fiecărui gen artistic şi nu procedând la împrumutul de metode din alte discipline (în special a ştiinţelor sociale şi umaniste).

Extinzând tipologia asocierii artei cu cercetarea, propun discutarea minimală a modelului „cercetării ca artă", pornind de la schiţarea unui studiu al fotografiei în dublul ei caracter de document şi produs artistic. Contradicţiile dintre abordarea ştiinţifică (inclusiv etică şi juridică) şi abordarea artistică (estetică şi critică) a fotografiei documentare şi jurnalistice nu pot fi surmontate decât prin decizii teoretice care ar impieta valorizarea multiplă a produsului fotografic. Dintr-o perspectivă „istorică corectă", se poate dovedi că fotografia a funcţionat ca document, uneori chiar de certificare a proprietăţii private, nu doar de legitimare vizuală a faptelor. Dacă, în anumite cataloage legalizate, fotografia a putut funcţiona ca probă legală a proprietăţii cuiva asupra unor obiecte de valoare, în alte contexte fotografia a devenit operativă chiar şi din perspectiva funcţiei ei de înregistrare şi supraveghere în domeniul juridic, medical, antropologic sau educaţional. Cu toate acestea, la o evaluare „corect estetică", se poate confirma faptul răspunsului afectiv că, dincolo de obiectivitatea reproducerii sale mecanice, fotografia comportă o reprezentare subiectivă. Astfel, Grierson considera documentarul ca fiind un tratament creativ al realităţii, Walker susţinea că fotografia documentară ar combina construcţia cu indexicalitatea[3], iar Burgin vorbea despre puterea realismului expresiv de a legitima fotografia documentară[4]. În pofida înţelegerii actuale a fotografiei documentare şi jurnalistice ca fiind produse ale unei subiectivităţi angajate în procesul investigării vizuale a realităţii obiective, se mai pot încă construi argumente care să întreţină credinţa culturală prin care statutul fotografiei să fie echivalat cu cel al cunoaşterii.[5]

Cercetarea fotografică documentară şi jurnalistică, care presupune identificarea unui subiect ce poate dezvolta o problematică, acutizarea observaţiei de teren, selectarea imaginilor, indexarea şi arhivarea lor clasificativă, precum şi elaborarea unor mesaje discursive în raport cu un anumit tratament ideologic şi, în multe cazuri, chiar instituţional, poate fi apreciată din perspectiva unui comportament (interpretativ de situaţie) artistic. Cercetarea poate fi evaluată ca produs, chiar şi în secvenţele sale, iar arta poate fi înţeleasă ca instrument de relaţionare productivă cu diferitele situaţii „create" în realitate. Astfel, de pildă, chiar în situaţia asumării obiectivităţii de către observatorul operator, obiectele arătate (oarecum reprezentate) ar putea fi acelea care produc fotografia.

Dincolo de riscul ambiguizării construirii unor ficţiuni, sunt confirmate, de pildă, situaţii în care înregistrarea fotografică a condiţiilor alienante de muncă, precum cele de exploatare a copiilor şi a imigranţilor, în anii '20-'30, în SUA, a dus la motivarea unor decizii politice în favoarea reformelor sociale. Dacă înţelegem arta ca o acţiune umană motivată social şi calificată drept meşteşug cognitiv şi aptitudinal de a prelucra situaţii de viaţă pentru a construi realitatea în funcţie de propria inteligenţă spirituală şi afectivă, atunci putem vedea şi cercetarea fotografică ca modalitate de a folosi vigilenţa pentru o ameliorare a condiţiilor precare de co-existenţă. Astfel, foto-jurnalismul, care în cursul unor studii de teorie critică a putut fi interpretat şi ca formă de artă, a permis nu doar construirea unor povestiri „obiective" prin asocierea textelor şi imaginilor[6], ci şi oferirea unui cadru al conştientizări sociale pe baza medierii informaţiei directe vizuale.

Diferite forme de documentare, incluzând aici şi metodologiile specifice jurnalismului, au putut fi citite ca forme de expresie artistică, nu în sensul valorizării esteticii cromatice a fotografiei documentare a anilor '80 şi nici în sensul plăcerii lecturii vizuale a jurnalelor existenţialiste explicite ale anilor '90, ci în sensul comportamentului observaţional, investigativ şi creativ care ar produce un mesaj semnificativ politic. Câtă

vreme arta este politică – în înţelesul larg vehiculat în teoria critică, potrivit căruia politica este un tip de practică, inclusiv artistică, care deconstruieşte sau reproduce o anumită ordine socială, o anumită hegemonie[7] –, tipul de cercetare documentară şi jurnalistică realizată de un fotograf poate fi indexat şi calificat din perspectiva unor decizii artistice cu consecinţe politice.

Pe de altă parte, este un fapt din ce în ce mai discutat că arta, în general, a devenit din ce în ce mai mult fotografică, datorită implicării artiştilor în comentarea vizuală a culturii populare şi a lumii sociale[8].

Cercetarea utilizează convenţiile fotografice pentru a investiga sau ilustra, cu efecte jurnalistice, realităţi imediate construite pe moduri economice şi politice de control şi dominare implicită.

Dacă jurnalismul investigativ este caracterizat prin valoarea sa informativă, critică şi creativă, produsul artistic al unei cercetări fotografice percutează compulsiv la aceleaşi valori. Chiar dacă forţarea divertismentului şi simularea spectacolului scenografiază peisajul mediatic, descrierea informativă şi atitudinea critică schiţează portretul comparativ al artistului în rolul vieţii jurnalistului. Cum rămân de făcut doar câteva distincţii subtile la nivelul publicului de artă şi de media, producătorii discursului artistic şi ai discursului jurnalistic pot participa la jocuri comune de interes în timpul preţios al cărora fiecare ar avea înclinaţia de a schimba regulile pentru a câştiga o schimbare în favoarea publicului său.

Fotografiile pot sugera contemplarea, ca formă de implicare afectivă, sau interpretarea, ca formă de contribuţie intelectuală. Fotografia de stradă – despre care Henri Cartier-Bresson spunea că ar putea fi realizată la „momentul decisiv", surprinzând astfel „ca din întâmplare" o acţiune, un gest sau o expresie relevantă –, este deopotrivă estetică şi semnificativă atât în actul producerii ei politice, cât şi în receptarea ei publică, inclusiv din perspectiva unei cercetări (teoretice) a cercetării (fotografice). Aplicaţiile unei astfel de cercetări au facilitat, de pildă, reinterpretarea unui anumit tip de fotografie documentară ca formă expresă de artă, atât de evidentă în construcţiile lui Jeff Wall şi decupajele lui Andreas Gursky.

Înţelegerea cercetării ca artă – unde cercetarea presupune o practică angajată în teritorii de risc cognitiv şi emoţional (rezultatele practicii fiind mediate, apoi, fie în presa de specialitate, fie în cărţi de autor, în expoziţii tematice şi cataloage critice) şi unde arta se constituie asemenea unui comportament intuitiv-investigativ de identificare a unor stări de fapt, de prelucrare creativă a datelor realităţii suspectate şi de comunicare publică (cu efecte jurnalistice) a unei lucrări (obiectuale, procesuale sau evenimenţiale) – mobilizează o contra-lovitură adusă pretenţiei de scientificitate a cercetării fotografice într-o lume care se aşteaptă mai mult la o înţelegere din priviri decât la o explicaţie din cuvinte.

** Acest articol este unul din rezultatele unei cercetări realizate cu sprijinul financiar al Programului Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul „Reţea transnaţională de management integrat al cercetării postdoctorale în domeniul Comunicarea ştiinţei. Construcţie instituţională (şcoală postdoctorală) şi program de burse (CommScie)" POSDRU/89/1.5/S/63663.*

Note:

[1] *Michael Biggs şi Daniela Büchler, „Communities, Values, Conventions and Actions", în Biggs, Michael şi Karlsson Henrik (editori),* The Routledge Companion to Research in the Arts, *Routledge, Londra şi New York, 2011*

[2] *Michael Biggs şi Henrik Karlsson, „Evaluating Quality in Artistic Research", în Biggs, Michael şi Karlsson Henrik (editori),* The Routledge Companion to Research in the Arts, *Routledge, Londra şi New York, 2011*

[3] *Ian Walker,* City Gorged With Dreams: Surrealism and Documentary in Interwar Paris, *Manchester University Press, Manchester, 2002, pp. 8-29*

[4] *Victor Burgin, „The End of Art Theory", în The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity, Macmillan, Londra, 1986, p. 157*

[5] *Allan Sekula, „The Body and the Archive", în October 39 (1986), p. 56*

[6] *Mary Panzer,* Things As They Are: Photojournalism in Context Since 1955, *Chris Boot, Londra, 2006, pp.8–33*

[7] *Chantal Mouffe, „Every Form of Art Has a Political Dimension", în* Grey Room 02, *iarna 2001, MIT, pp. 98-99*

[8] *David Campany, „Survey", în David Campany Art and Photography, Phaidon, Londra, 2003 şi Aaron Scharf,* Art and Photography, *Penguin, Harmondsworth, 1983*

deasupra:
Lewis Hine, Sweeper and doffer boys in Lancaster Cotton Mills, 1908. US National Archives and Records Administration, Records of the Children Bureau

CE ÎNSEAMNĂ SĂ FII SOFISTICAT?

O întâlnire între Renzo Martens şi Bernadette Corporation

de **CRISTINA BOGDAN şi MIHAELA VARZARI**

deasupra:
Stills din Episode III de Renzo Martens, © the Artist, Courtesy Wilkinson Gallery, London

Despre Episode III / Enjoy Poverty *(2009) de Renzo Martens şi* Get Rid of Yourself *(2003) al colectivului artistic Bernadette Corporation (de acum înainte BC), filme proiectate în cadrul evenimentului* Turbulent Surfaces II *la kynastonmcshine art center din Londra, organizat de Kirsten Cooke. Filmul lui Martens este rezultatul a doi ani petrecuţi în zona de conflict din Republica Congo. În 2004, Martens realizase* Episode I *în Cecenia, în timpul războiului civil. Filmul arată ca un documentar, la fel ca şi* Get Rid of Yourself*, al cărui subiect par a fi revoltele iscate de aşa-zisa mişcare „Black Bloc" în timpul summitului G8 de la Genova în 2001.*

O singură imagine nu e de ajuns. Imaginea nu e de ajuns. Din perspectiva cinema-ului, o imagine cheamă o alta. Si atunci avem dialectică[1]*.*
Un discurs este construit prin imagini şi până la urmă discursul se rezumă la o imagine. Ce ştim despre Africa? Copii malnutriţi. Ce ştim despre protestele anti-globalizare? Spargeri de supermarket-uri. Ce susţin Martens şi BC? Că simplitatea asta a imaginii nu e decât sărăcie.

A fi sofisticat e a nu fi simplu.
O imagine simplă, contrar a ceea ce se crede în general, nu este cea mai eficientă imagine. Pentru ca o imagine să funcţioneze, ea are nevoie să devină din ce în ce mai sofisticată. Simbolismul imaginii „Celuilalt" – aşa cum este construită această imagine de către acest Celălat şi aşa cum este ea prezentată în media – este sărac: muncitori congolezi care aşteaptă de la albi răspuns la orice, care se plâng încontinuu de sărăcie; protestatari îmbrăcaţi fără gust, stil new age, care ascultă muzică violentă şi ale căror acţiuni (spre exemplu distrugerea de bancomate) sunt chicioase. Iar lupta trebuie dusă împotriva simbolismului bogat şi puternic – chiar dacă lipsit de conţinut – al media, publicităţii, industriei modei, instituţiilor oficiale, pe scurt, împotriva Empire[2].
Antiteza care structurează *Get Rid of Yourself* este cea dintre o sesiune foto minimalistă pentru o linie haute couture, şi protestele care din punct de vedere vizual sunt extrem de zgomotoase. Produsul sesiunii foto rămîne apoi vizibil pe parcursul protestelor – un panou publicitar e mereu în centrul imaginilor de la proteste, ca pentru a ne reaminti că poziţia învingătorului nu poate fi încă ocupată de cei care sunt incapabili să-şi construiască imaginea de învingători.
În ambele filme există un moment în care ineficienţa discursului Celuilalt este punctată: în Get Rid of Yourself, un clovn filosof spune despre protestatari că nu sunt inteligenţi pentru că le este frică de propria lor „devenire", ceea ce îi împiedică să culeagă roadele acţiunilor lor. La rândul lui, timp de aproape un sfert de film, Martens e preocupat să îi înveţe pe fotografii congolezi ce şi cum să fotografieze – masacre, violuri şi copii malnutriţi, în locul scenelor de petrecere pe care le fotografiau înainte. Atunci când nu reuşeşte să convingă agenţiile de presă occidentale să cumpere fotografiile, el explică acest fapt prin calitatea scăzută a imaginilor, care depinde în mod direct de incapacitatea congolezilor de a se privi pe ei înşişi ca fiind puternici, fie din perspectiva lor, fie din cea occidentală.

A fi sofisticat e a fi eficient.

Dar cine ce vede? Cine este văzut? *Episode I* al lui Renzo Martens este năpădit de asemenea întrebări. Varianta mai crudă este „Dar de ce filmezi asta?", o întrebare pe care o femeie cu un picior amputat i-o adresează de undeva de jos, din patul ei.

Sofisticarea înseamnă cruzime. Atunci când Martens îi cere Celuilalt să îl filmeze și să îi spună ce crede despre el, nu face decât să urmeze până la capăt logica media. Ce mai contează faptul că acest Celălalt este un bărbat desfigurat de boală, care nu poate decât să răspundă că Martens e mai frumos decât el? De ce nu le-ar întreba pe câteva femei venite să stea la coadă pentru provizii de la ONG-uri occidentale dacă îl consideră atrăgător? Și de ce nu ar lua o tânără oarecare să îi joace cu ea jocuri amoroase, să îi pună întrebări intime, să vorbească despre el în fața ei, ca și când în jurul lor nu ar fi doar tristețe? Până la urmă exact asta fac și jurnaliștii tineri și sănătoși care vin în zone sinistrate și pun întrebări indiscrete localnicilor, numai pentru a pleca înapoi acasă cu un sac de drame înregistrate. De fapt, este exact ceea ce fac jurnaliștii români zilnic, le iau cu forța poveștile celor care nu sunt conștienți de propria imagine, fără vreo urmă de intenție critică.

Așadar, mai este posibil să îți iei propria imagine în mâini? Să o construiești? Tind să cred că BC au lucrat (sub acoperire) în industria modei timp de 10 ani tocmai pentru a putea răspunde la această întrebare. Da, este posibil, dar pentru asta este nevoie să ai o bază solidă. Și Martens a stat doi ani în Congo pentru a face al doilea film. O imagine, pentru a fi eficientă, trebuie să fie construită din fapte. Altfel, este la fel de goală ca un panou publicitar. Mai este și întrebarea cine filmează, cine regizează ceea ce noi, spectatorii, urmează să vedem. În timp ce BC se folosesc de imagini de modă pentru a arăta semnificanți goi, asociați cu o identitate politică aleatorie, Martens întoarce camera înspre el însuși pentru a arăta imposibilitatea de a ieși dintr-un sistem care se autovalidează prin faptul că interzice existența oricăror altor posibilități. În ambele sale filme, Martens insistă asupra propriei complicități ca producător, distribuitor și chiar și beneficiar al imaginilor. Pe de altă parte, BC chestionează modul de producție al imaginilor prin alegerea de a rămâne în anonimat și de a delega unui personaj mascat și unei actrițe faimoase rolul de a-i reprezenta.

Exces de vizibilitate și absență: două strategii prin care este confruntată reprezentarea.

Ce au în comun? Sofisticarea.

A fi sofisticat e a avea voce.

Imaginea nu e de ajuns. De aceea avem de a face aici cu film. Vocea e reprezentare directă. Împotriva medierii. PREZENTARE. Godard, în *Ici et ailleurs*: „Cum a luat puterea acel sunet? A luat puterea pentru că la un moment dat a putut fi reprezentat de o imagine." Sunet vs. voce: a nu lăsa vocea să fie înecată de forța imaginii.

Am ajuns în punctul în care nu putem evita să îi includem pe Martens și BC în tradiția documentarului critic, ale cărui baze au fost puse de cineaști ca Godard și Farocki la sfârșitul anilor '60[3]. Probabil cea mai semnificativă operație a acestei forme de documentar este analiza de imagine prin imagine. În acest caz, cuvintele au un rol aparte. În sensul postructuralist, cuvintele și imaginile sunt ambele „texte" și trebuie descifrate separat, pentru a putea fi apoi confruntate.

Desigur că această formă de analiză a imaginii prin imagine este sofisticată. Dar în contextul contemporan Martens și BC măresc gradul de sofisticare al lucrărilor lor, jucîndu-se cu statutul artistic al acestora. Până la urmă, niciunul din filme nu poate fi clasificat ca fiind un documentar, mai ales pentru că nu include niciun fel de „cercetare empirică"[4]. Împotriva empirismului, care ar putea fi urmat de încrederea în „obiectivitate" și eventual de osificare ideologică și chiar discriminare, modul de lucru al ambilor artiști presupune o dimensiune subiectivă și cinematografică – un format pe care l-am putea numi „eseu vizual".

O dată ca niciodată, Lord Byron a mers să se alăture grecilor în lupta lor de eliberare împotriva turcilor. În zilele noastre, putem spune că Martens se situează în linia unor mari salvatori ai umanității. Fie că o face în mod conștient pentru a sfărâma un vis romantic, fie că face o lucrare de artă cu scopul de a discuta probleme de tipul relațiilor globale de putere, fie că scopul lui este de a duce până la capăt logica esteticii relaționale până devine ceva pervers, filmele lui sunt greu de clasificat, pe măsura ambiției lui demente de a călători în aceste zone de conflict. Un aspect care merită atenție este relația critică a filmului cu sistemul artei contemporane. Impotența, limitele personale, politica vinovăției, dominația, supunerea sunt teme care au fost cercetate și expuse de artiștii contemporani, în special în ultimii 20 de ani, ca urmare a noii reconfigurări mondiale. Filmul pune în evidență atât strategiile de a face față dominației și relațiilor de putere, cât și auto-referința, prin crearea unui scenariu fictiv – „harta care precede realitatea"[5] – cu scopul de a facilita o critică a realității contemporane.

A fi sofisticat e a ști că ești impotent.

Privită în felul acesta, atitudinea lui Martens pare mai degrabă una critică vis-a-vis de sistemul în care operează. Imposibilitatea de a ieși din cercul vicios creat de propria vanitate (așa cum recunoaște el însuși), de a avea vreun impact, stă la baza interpretării lucrărilor lui. Trăim într-o eră a narcisismului, determinată de presiunea înspre un stil de viață individualist a capitalismului târziu, iar Martens pare să vorbească în numele unei generații de artiști care se luptă cu/suferă de impotență. *Sex, lies, and videotape*, filmul lui Steven Soderbergh din 1989, spune povestea unui bărbat impotent, care înregistrează femei vorbind despre sexualitatea lor, pentru propria lui plăcere. În *Episode III*, Martens are un gest analog: adună informație reală sau fictivă, înregistrează mărturii pentru a se lecui de impotență. Este oare vorba despre impotența asumată de a îmbunătăți viețile oamenilor săraci, transferată în lumea artei, care la rândul ei operează numai cu unelte recunoscute de o anumită elită?

Analiza sociologului Walter Mignolo poate aduce clarificări. Referindu-se la dezlegarea de rețeaua colonială a puterii, Mignolo explică de ce este necesară: „pentru că atâta vreme cât cunoașterea este controlată, așa cum este acum, prin reproducerea rețelei coloniale a puterii în numele dezvoltării – avansare tehnologică și gadget-uri minunate, privilegiu economic și progres militar – vom rămâne în interiorul acestei rețele coloniale, prinși în critica internă, dar cu convingerea că aceasta este încă singura opțiune."[6]. În cazul României, o fostă țară comunistă, avem de a face cu o „legătură" necritică la rețea, care ia forma unui capitalism violent, îmbrățișat și glorificat printr-un colonialism lejer. La întrebarea cât de responsabili sunt artiștii să observe și să pună în evidență aceste nevoi, răspunsul ar avea o dimensiune etică, iar etica și arta nu merg neapărat împreună.

Acest fapt este ilustrat și printr-una din strategiile principale din *Get Rid of Yourself*, unde o urmărim pe Chloe Sevigny în timp ce repetă ceea ce pare a fi un monolog anarhist. Actrița dă glas unor sloganuri și manifeste politice în timp ce se plimbă nonșalant prin bucătărie. Replicile par complet lipsite de substanță, și ea devine din ce în ce mai plictisită, până la un moment dat când începe să se încurce în cuvinte și abia reușește să pronunțe „subiectivizare". Figura oglinzii ca o capcană, pentru a arăta eșecul producerii unui discurs capabil de schimbare, înainte sau după proteste.

Sofisticarea e periculoasă... În momentul în care sigla luminoasă pe care e scris „Enjoy Poverty" strălucește în mlaștinile congoleze unde a ridicat-o Martens, în momentul în care Chloe Sevigny parodiază confesiunile unui revoluționar, întregul discurs e întors cu capul în jos, și există un mare risc ca el să fie greșit interpretat. Niciunul din filme nu ia partea cuiva, niciunul nu are vreo cerință emancipatoare. Intervenția lui Sevigny perturbează discursul care s-ar putea forma în *Get Rid of Yoursel*f, prin statutul ei de legendă underground/star al modei – pe scurt, o figură suspectă, gri, într-o lume construită pe baza unor contraste clare. Martens atacă aceeași construcție prin refuzul de a-și plia discursul pe nevoile săracilor, fără totuși să primească vreun răspuns echivalent de la interlocutorii săi. Cu ce rămânem la sfârșitul acestor filme? Poate cu sentimentul că încă există o poziție externă sistemului? A fi pe muchie este poziția artistică par excellence. În mod sigur nu este cea mai prudentă.

Note:

1 *Am putea susține că imaginea dialectică a lui Benjamin prefigurează cinema-ul. Vezi Godard.*

2 Empire *este termenul folosit de teoreticienii neo-marxiști Hardt și Negri pentru a descrie actuala configurație mondială. Vezi Hardt. M., Negri, A., 2000. Empire. Harvard University Press.*

3 *Exemplele emblematice sunt* Ici et Ailleurs *(1976) al lui J.-L. Godard, cu privirea suspicioasă pe care o aruncă asupra politicii și asupra imaginii, dar mai ales asupra relațiilor dintre ele; și* Images of the World and the Inscription of War *(1989) de Harun Farocki, un eseu cinematografic despre descoperirea fortuită a campurilor de concentrare prin intermediul unor imagini de supraveghere.*

4 *După proiecția de la kynastonmcshine art center a lucrării* Episode III, *un critic de artă din Londra, Maxa Zoller, a propus o lectură negativă a filmului, încercând să-l înscrie în tradiția documentarelor lui Rene Vautier și Jean Rouch, și susținând că, spre deosebire de ei, Martens nu a fost capabil să facă, sau nu a înțeles, sensul cercetării empirice. Este ceea ce am putea numi o interpretare simplistă, pe care eseul de față își propune să o contrazică.*

5 *În* On Exactitude In Science, *Borges își imaginează o hartă care are exact dimensiune lumii. Vezi http://www.sccs.swarthmore.edu/users/08/bblonder/phys120/docs/borges.pdf (e-book, accesată 10 iunie 2012).*

6 *Mignolo, W., 2000.* Local Histories/Global Designs, Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking, *Princeton University Press, p. 325.*

What Does It Mean To Be Sophisticated?

Renzo Martens Meets Bernadette Corporation

a text by **CRISTINA BOGDAN** and **MIHAELA VARZARI**

about Episode III / Enjoy Poverty (2009) by Renzo Martens and Get Rid of Yourself *(2003) by artist collective Bernadette Corporation (hereafter BC), screened during the* Turbulent Surfaces II *event at kynastonmcshine art center in London, curated by Kirsten Cooke. Martens' film is the result of two years spent in the war zone area of Western Republic of Congo. It is a follow up of an earlier film,* Episode I, *shot in Chechnya during the internal war there, in 2004. It has the form of a documentary, as does Get Rid of Yourself, apparently concerned with the riots stirred by the so-called 'Black Bloc' movement in 2001, on the occasion of the G8 summit in Genoa.*

One image is not enough.
The image is not enough.
According to cinema, one image claims another.
Then we have dialectics[1].
A discourse is being constructed through images, and eventually that discourse is resumed to one image. What do we know of Africa? Malnourished children. What do we know of anti-globalization protests? Supermarket riots. What do Martens and BC argue? That this simplicity of the image is poverty.

To be sophisticated is not to be simple.
A simple image is not, contrary to what is commonly thought, the most efficient image. In order for an image to function, it needs to grow in sophistication. The symbolism of the image of "the Other", as constructed by themselves and as shown by the media, is poor: Congolese workers looking at the White men for every answer, always complaining about their poverty; protesters dressed in outdated new age clothes, listening to violent music and performing kitsch acts like hammering an ATM.And the fight is against the rich and powerful – even if completely void – symbolism of the media, the advertising, the fashion industry, the official organizations, in short, of Empire.[2]
The antithesis at work in *Get Rid of Yourself* is between the minimalist photoshoot of a haute couture range and the visually noisy riots. The product of the photoshoot then remains visible throughout the riots, as the publicity panel stands shiny in the midst of the action, like a sort of reminder that the winner's position cannot, as yet, be taken by those who are unable to construct their image as winners.
In both videos, there is an explicit moment when the lack of efficiency of the Other's discourse is pointed out bluntly: in *Get Rid of Yourself*, a clown philosopher calls the rioters unintelligent for being scared of their "becoming rioters", and thus not being able to collect the fruit of this act.
Martens dedicates about a quarter of his film to teaching Congolese photographers how and what to shoot – killings, rapes and malnourished children, instead of their usual parties – and when he fails to have these pictures sold to the Western media, he points out the poor quality of these images, which stands for the incapacity of the Congolese to see themselves in a powerful way, be it Western or African-oriented.

To be sophisticated is to be efficient.
But who sees what? Who is seen? Martens' *Episode I* is overwhelmed by these questions. A crueler version is "Why film this?", which a woman with an amputated leg asks from below, in her hospital bed. *Sophistication is cruelty*. When Martens asks "the Other" to film him and tell him what he thinks of him now, he is only following the logic of the media up to its end. What does it matter if this Other is a disfigured man who can only answer that Martens is better looking than him? Why should he not ask a crowd of old women queuing up for provisions brought by the Western NGOs, whether they find him attractive? Why should he not pick a young woman in the crowd and play with her the comedy of love, bringing his intimate questions on the table, in this camp of sorrow? It is just the same when young healthy journalists come to these countries and ask bulgy questions to the locals, in order to get some drama for those back home. In fact, it is precisely what Romanian journalists do on a daily basis, extorting stories from those who are unaware of their image, without the slightest critical approach.
So is it still possible to take the image of the self into one's own hands? To construct it? I like to think that BC have worked (undercover) for 10 years in the fashion industry only to be able to answer this question. Yes, that is possible, but one needs to stand on solid grounds. Martens also spend 2 years in Congo in order to make his second film. An image, if it is to be efficient, must be constructed out of acts. Otherwise it is as void as a publicity panel.
The problematic question of who is filming, who is setting up what we, the spectators, are going to see. While BC make use of fashion images in order to show the empty signifiers, associated with one or another political identity, Martens puts the camera on himself to show the impossibility of escaping a system which validates itself by not allowing other possibilities to exist. In both films Martens films himself as if to insist on showing his complicity as an image maker, distributor and ultimately beneficiary. On the other hand, BC inquire into image production by completely remaining anonymous and choosing to have as their porte-parole a character wearing a mask and a famous actress.
Extra visibility and absence: 2 strategies to confront representation.
What do they have in common? Sophistication.

To be sophisticated is to have a voice.
The image is not enough. That's why all this is moving image. Voice is direct representation. Against mediation. PRESENTATION. Godard, in Ici et ailleurs: "How did that sound take power? It took power because at one given time it made itself represented by an image." Sound vs. voice: not to let the former drown the latter.
At this point one cannot avoid to link both BC and Martens to the critical documentary form, established by the likes of Godard and Farocki since the late 60's[3]. Perhaps the most significant operation of this documentary form is the criticism of image through image. Words perform, in this case, a separate operation. In a poststructuralist sense, words

above:
Stills from Episode III de Renzo Martens, © the artist, Courtesy Wilkinson Gallery, London

and images are both "texts", and need to be deciphered on their own, in order for one to confront them.

Obviously this form of criticism of image through image is sophisticated. But in the contemporary situation, Martens and BC add another layer of sophistication by playing with the artistic status of their documentaries. In fact, none of the movies can be classified as documentary, especially because they do not perform any "empirical research".[4] Against empiricism, which could lead on to a belief in "objectivity" and from there on to ideological ossification and discrimination, both approaches prefer to turn to the subjective and eventually cinematic to make their point. The form could be classified as "visual essay".

Once upon a time, Lord Byron chose to join the Greeks into fighting the Turks. Martens situates himself in a great series of preservers of humanism, one could argue. Whether he does it consciously in order to break away with a romantic dream, or whether he makes an artwork in order to discuss such issues as global power relationships, or is interested in taking further, in a quite perverse way, relational aesthetics, his films are as difficult to pin down in direct proportion to his insane ambition to travel to these conflict areas.

One aspect we would be interested in discussing more in depth is how the film indirectly engages critically with the art system. Impotence, personal borders, politics of guilt, domination, submissiveness have been researched and exposed by contemporary artists, especially in the last two decades, as a follow up of the new political reconfiguration of the world. The film reveals as much the different strategies of dealing with domination and power relationships, as it shows the self-referentiality, by creating a fictional script – "the map that precedes reality"[5] – in order to facilitate a true criticism of the current realities.

Being sophisticated is to know you are impotent.

Seen in this light, Martens' attitude is more susceptible of criticizing the art system within which he operates. The impossibility of getting out the loop, created by his own vanity (as the artist himself admits), of having an impact, is the basis in interpreting his work. We are living in a narcissistic age, created by the pressure for self-oriented life style of the late phase of capitalism, and Martens chooses to speak for a generation of artists struggling with/ suffering from the feeling of impotency. *sex, lies, and videotape*, the 1989 independent American film directed by Steven Soderbergh, tells the story of a sexually impotent man who, for his own private enjoyment, videorecords women discussing their sexuality. In *Episode III*, Renzo Martens also, gathers fictional or real information, records testimonies in order to cure himself from impotency. Is it the assumed impotency in relation to improving the poor's lives, transferred to the art world, which infamously operates with recognizable tools known only by an elite?

At this point, reference to the sociologist Walter Mignolo comes in handy. He points out what he calls de-linking from the colonial matrix of power, and goes on and explains why it is necessary: "because while knowledge is controlled, as it is now, by the reproduction of the colonial matrix of power in the name of development – technological advancement and marvelous gadgets, the privilege of economic and military progress – we will remain within the colonial matrix, engaged in radical internal criticism but still believing that there is only one game in town".[6] In the case of Romania as part of ex-European communist countries, we are experiencing an uncritical "link" to the matrix in the shape of a Turbo-type capitalism, embraced and glorified through a soft type of colonialism. How responsible are the artists to observe and point out these needs is an ethical question, and morals do not go with art.

This is also illustrated by one of the strategies in *Get Rid of Yourself*, where we watch Chloe Sevigny rehearsing what seems to be an anarchist monologue. She voices political slogans and manifestos, while moving casually in the kitchen. The lines seem totally devoid of substance and we see her increasingly getting bored and having trouble with the pronunciation of the word "subjectivisation".What better way to represent clearly the failure to produce a changing discourse, during the protests or after them, than to use this mirror figure as a trap.

Sophistication is dangerous… When Martens' neon sign that reads "Enjoy Poverty" shines in the Congolese swamp, when Chloe Sevigny mocks the confessions of a revolutionary, the whole discourse is turned upside down and faces the danger of being misinterpreted. None of the movies takes sides or has a clear emancipatory claim. Sevigny is a disruptive tool in Get Rid of Yourself, due to her persona as icon of underground cinema / fashion celebrity – a shady figure in a binary world construction. Martens constantly mines this same construction by refusing to bend his discourse in order to meet the poor's needs, however without managing to receive any equivalent response from his interlocutors. What are we left with at the end of these films? With the feeling that there is still an outside? Being on the edge is the artistic position par excellence. It is clearly not the safest.

Notes:

[1] *One might argue that Benjamin's dialectical image is the ideal prefiguration of cinema. Just ask Godard.*

[2] *The reference is to Hardt, M., Negri, A., 2000. Empire. Harvard University Press.*

[3] *Emblematic examples are J.-L. Godard's* Ici et Ailleurs *(1976), with its suspicious look at both politics and the image, and the possible relations between them, and Harun Farocki's* Images of the World and the Inscription of War *(1989), a filmic essay about the discovery of the concentration camps through accidental surveillance images.*

[4] *After the screening of* Enjoy Poverty *at kynaston mcshine art center, London art critic Maxa Zoller proposed a reading against Martens' film, trying to inscribe it in the documentary tradition of Rene Vautier and Jean Rouch, and claiming that, contrary to them, Martens was not able to do / did not understand the meaning of empirical research. I argue against this simplistic reading.*

[5] *In* On Exactitude In Science, *Borges imagines a map that is the exact size of the world. See HYPERLINK "http://www.sccs.swarthmore.edu/users/08/bblonder/phys120/docs/borges.pdf" http://www.sccs.swarthmore.edu/users/08/bblonder/phys120/docs/borges.pdf (e-book, accessed 10 June 2012).*

[6] *Mignolo, W., 2000.* Local Histories/Global Designs, Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking, *Princeton University Press, p. 325.*

Etica spectatorului – cetatea fotografiei[1]

text de **ARIELLA AZOULAY**

CUCERIREA LUMII CA IMAGINE

La scurtă vreme după apariția fotografiei, a început procesul „cuceririi lumii ca imagine"[2]. În această eră, fotografia a devenit mediatorul principal atât al relațiilor sociale și politice dintre cetățeni, cât și al relațiilor dintre cetățeni și puterile dominante[3]. Trăim așadar într-o epocă în care este dificil să concepi fie și numai o activitate umană, care să nu facă uz de fotografie, sau să îi ofere cel puțin șansa de a fi valorificată – în trecut, prezent sau viitor[4]. Reportajele de foto-jurnalism, jurisprudența, medicina, educația, politica, familia, *entertainment*-ul și recreația – totul este mediat de fotografie[5]. Practic nu există restricții pentru utilizarea fotografiei în spațiul public[6]. Oricine și orice este *predispus* să devină imagine fotografică. Cu toate acestea, există excepții – zonele militare, spre exemplu, și alte spații închise unde sunt impuse reguli pentru modul de întrebuințare a fotografiei[7].

În anumite domenii, utilizarea ei este obligatorie (fotografii de identitate pentru documentele oficiale) sau normativă (fotografii de grup). De obicei, întâlnirea cu fotografia nu necesită un consens explicit din partea utilizatorilor, fie ei fotografi sau spectatori. Ceea ce urmează încă să fie cucerit este întotdeauna susceptibil de a deveni un obiectiv al ocupației: „cucerirea lumii ca imagine" nu a fost o întreprindere nesăbuită, și nici nu a survenit din condiții opresive. *Cucerirea lumii ca imagine* înseamnă că fiecare cetățean ar putea vedea – prin fotografie, și deci prin ochii celorlalți – mai mult decat i-ar putea permite propria viziune. Direcția acestui proces nu a fost una „verticală", prin intermediul unui corp centralizat, menit să administreze practica fotografică sau să îi regularizeze dimensiunea productivă. Fotografia funcționează după un principiu orizontal, este omniprezentă – fie *de facto*, sau ca potențialitate[8]. *Cucerirea lumii ca imagine* este pusă în practică de către oricine mânuiește un aparat fotografic, și în egală măsură de cel care devine obiect al fotografiei sau privește imaginea fotografică.
Viziunea fotografiei a implicat, de la bun început, această (încă) neobosită *cucerire a lumii ca imagine*. Dinamica participativă în care sunt angajați „toți" agenții fotografiei în vederea împlinirii acestei viziuni, îi transformă în *cetățeni ai Cetății Fotografiei*[9]. Prezența acestora atât la starea de asediu (lumea ocupată – ca imagine), cât și în rândul forțelor de cucerire (fotograf și spectator) previne în fapt definitivarea procesului de transformare a lumii într-o pură imagine. Această participare conjugată la cucerirea lumii – prin (din ce în ce mai multe) imagini – relevă, în egală măsură, caracterul nefinisat și expansiv al întregului proces. În contextul social, logica fotografică întrece actul singular al fotografiei și este întrețesută în pluralitatea unei rețele umane, în care declanșarea aparatului se realizează concomitent de către „toți". Astfel, atât privirea umană cât și cea mecanizată sunt transferate – în mod necontrolat – „celorlalți". Aceasta este originea diferenței ontologice care marchează statutul imaginii în epoca care s-a născut odată cu invenția fotografiei. *Contractul civil al fotografiei* este înțelegerea care îi permite logicii fotografice să domine relațiile sociale, oferind în același timp un model de rezistență împotriva controlului total al fotografiei și acționând ca un factor de responsabilizare pentru prevenirea desăvârșirii acestui control[10] (n 8).
Putem detalia un caz care exemplifică contractul civil al fotografiei. În 1988, jurnalul israelian Hadashot i-a însărcinat pe reporterul Zvi Gilat, pe translatorul Amira Hassan și pe fotograful Miki Kratzman să realizeze un reportaj despre o garnizoană construită pe acoperișul casei familiei Abu-Zohir. Doamna Abu-Zohir i-a pretins fotografului să-i fotografieze picioarele în locul unde fusese lovită de gloanțele soldaților Forțelor de Apărare Israeliene (I.D.F.). Fotograful – care a surprins în mod regulat imagini din conflictul israelo-palestinian, văzuse asemenea leziuni datorate gloanțelor de cauciuc și era familiar cu obiceiurile și așteptările editorilor – i-a refuzat cererea, pretinzând că asemenea răni nu sunt un subiect potrivit pentru fotografii de impact. El nu îi văzuse leziunile, dar cunoașterea sa era bazată pe experiențele anterioare, care erau abundente. Dar femeia a insistat – în definitiv era un semnatar al contractului civil al fotografiei. Ea știa că rănile ei erau singulare și că dreptul de a fi fotografiată nu obliga pe nimeni să vadă imaginea (sau pe vreun editor să o publice). Totuși, s-a comportat ca și cum deținea dreptul de a solicita acea fotografie, iar obligația tuturor celorlalți ar fi fost să o privească. Editorul și spectatorul sunt obligați în mod civil să-i ia în considerare cererile. Dreptul sau datoria nu rezultă din lege, ci din contractul civil al fotografiei. Femeia căuta să devină cetățean cu ajutorul și prin mijlocirea fotografiei. Devenind cetățean, ea le permitea și altora să o facă la rândul lor. Femeia se confrunta față-n-față cu un cetățean: fotograful. Acesta a cerut să-i vadă rana înainte de a-i aproba solicitarea. Ea a refuzat. Nu avea să-și expună picioarele în public, deoarece avea putere de decizie asupra propriului corp. Participarea ei la contractul civil al fotografiei era o înțelegere care presupunea actul de a fi *fotografiată*, și nu de a fi *privită* de către un fotograf.
Fotograf: Arată-mi picioarele.
Dna Abu-Zohir: Nu-ți voi arăta picioarele. Tu nu-mi vei privi picoarele.
Fotograf via translator: Explică-i că această fotografie va apărea în ziare și întreaga lume îi va vedea picioarele.
Dna Abu-Zohir: O fotografie rămâne o fotografie. Nu mă interesează dacă ea va fi văzută, dar dumneata nu vei fi în aceeași încăpere cu mine, când îmi expun picioarele.
O înțelegere asupra fotografiei? „Da", ar spune Abu-Zohir, dar nu o înțelegere totală asupra relaților fotograf-subiect (fotografiat) după cum dictează legile presei. Abu-Zohir a solicitat o fotografie a rănilor sale. Fotograful a pregătit aparatul, și-a îndreptat privirea, a determinat timpul de expunere, a reglat *focus*-ul, i-a încredințat jurnalistului aparatul și a părăsit încăperea. Jurnalistul a consumat un film întreg pentru a obține o singură imagine, anume cea în fața căreia eu mă plasez acum ca spectator. Picioarele goale ale lui Abu-Zohir erau fixate pe jos, apăsate pe podea, susținând întreaga greutate a corpului ei, în timp ce stătea neclintită și dreaptă. Și-a ajustat privirea către aparat – nu către fotograf, care în mod vădit nu reprezenta niciun interes pentru ea –, și-a suflecat pantalonii, a ridicat fusta și și-a încadrat rana. Ca și cum ar fi spus: „Eu, dna Abu-Zahir, îți arăt ție, spectatorului, rana. Îmi țin fusta ca pe un ecran, astfel încât să îmi privești rana". Lângă ea stătea o fetiță, posibil fiica ei, care simțindu-se în largul ei, mergea desculță. Ei i se permitea să privească. Poate i se ceruse chiar explicit să o facă, în timp ce mie – spectatorului fotografiei – nu. Fetița reprezintă distanța între cel care o privește nemijlocit și cel care o privește mediat prin fotografie. Abu-Zohir a plasat fetița lângă ea ca pe un rapel – astfel încât fotografia să nu poată fi confundată cu obiectul fotografiat dinăuntrul acesteia, dar și pentru a asigura (în conștiința spectatorului) continuitatea dintre imagine și ceea ce este reprezentat în ea. Intenția doamnei Abu-Zohir, în momentul în care și-a reașezat fusta, a fost să încheie actul fotografic. Dar

obiectul fotografic nu va permite sfârşitul *fotografiei*, aşa cum nici Abu-Zohir nu îi va putea dicta singură parcursul. Această fotografie, din care se proiectează privirea ei mută, continuă să (ne) bântuie. Nimic nu s-a încheiat, deşi momentul fotografic ca atare s-a consumat.

ÎNCREDEREA ÎN FOTOGRAFIE

Solicitarea – de către Abu-Zohir – a unei fotografii cu leziunile sale porneşte de la premisa că aparatul fotografic permite realizarea unei imagini cât mai precise, clare şi realiste a ceea ce apare în faţa obiectivului. Aceasta este mai mult decât o prezumţie, este o înţelegere – între cetăţenii *Cetăţii Fotografiei* – asupra statutului a ceea ce este fotografiat şi a posibilităţii de tranziţie dinspre fotograf către obiectul fotografic (şi implicit modalitatea de acces către cel din urmă). Această înţelegere reprezintă în fapt convenţia fotografiei, care poate fi exemplificată prin două anecdote bine cunoscute. Prima se referă la reacţiile pe care cineastul rus Dziga Vertov le-a primit în 1920, prezentându-şi filmele unor ţărani care vizionau pentru prima oară producţii cinematografice: surprinşi şi stânjeniţi de *gros-planuri*, aceştia şi-au manifestat indignarea faţă de cinismul, de dragul cinematografiei, al actului decapitării. A doua anecdotă prezintă cazul unui antropolog, care i-a arătat unei femei aborigene un instantaneu al fiului său: femeia nu a recunoscut chipul băiatului până în momentul în care cei din jurul său i-au indicat fiecare detaliu fizionomic şi l-au articulat verbal. Aceste două anecdote descriu prime întâlniri cu cele două medii vizuale. În cazul primei anecdote identificarea este extremă – tinzând chiar către identificarea totală – între imaginea filmată şi referent, în asemenea măsură încât ceea ce apare pe ecran este echivalat de către spectatori cu o decapitare reală. Pentru femeia din cea de-a doua anecdotă, identificarea este atât de dificilă, încât ea nu reuşeşte să îşi recunoască propriul fiu în reprezentare. Gestul de identificare, exprimat prin actul indicării – „acesta este x" – caracterizează mecanismul privirii unei fotografii. Absenţa acestui gest, care atinge paroxismul în cazurile spectatorilor neexperimentaţi, precum cei descrişi în anecdote, indică faptul că experienţa naratorilor fusese dobândită prin practică şi socializare.
Prin fructificarea acestor anecdote, diverşii profesori şi scriitori doresc să expună critic modul în care fotografia şi cinematografia sunt practici de reprezentare determinate cultural şi, drept consecinţă, că specificitatea lor vizuală nu trebuie să fie percepută ca fiind de la sine înţeleasă. Asemenea anecdote, povestite şi repovestite, le permit naratorilor să se delimiteze de ceilalţi spectatori. În cadrul acestor medii de reprezentare, instrumentele de privire specifice naratorilor îi fac pe aceştia să uite de proba experienţei lor iniţiatice – cea care este exemplificată prin intermediul protagoniştilor celor două anecdote. Dimensiunea ritualică a naraţiunii transformă însuşi actul povestirii într-un instrument de socializare, care – în aparenţă – le permite povestitorilor să exprime o poziţie critică. Deşi restrânse la nivelul unei pretenţii de ordin general asupra condiţionării culturale a reprezentării fotografice, asemenea naraţiuni îi permit celui care le propagă să creadă în valoarea lor de adevăr fundamental; sunt trecute cu vederea, însă, obligaţiile înţelegerii sociale cu privire la relaţia cu imaginea fotografiată – altfel spus, însăşi esenţa contractului civil al fotografiei.
Dependenţa culturală a fotografiei, în loc să servească ca un subiect de reflexie critică, este înţeleasă de către narator ca un aspect negativ, rezultatul nefiind altul decât o trecere cu vederea a ceea ce caracterizează, în epoca fotografică, condiţiile politice ale vizualului. Cu alte cuvinte, asemenea anecdote absolvă de multe ori naratorul de a se confrunta în mod direct cu însuşi conţinutul lor. Din momentul în care sunt aduse în discuţie, oricine înţelege că naratorul ştie că fotografia este o convenţie. Prin anecdote, statutul de convenţie devine un secret al fotografiei care trebuie expus; iar naratorul devine agentul critic însărcinat cu transmiterea acestuia. Având în vedere că anecdotele pot fi re-povestite (de către un număr vast de persoane), şi că naratorul sau publicul său pot revela secretul cu fiecare ocazie fără a-l epuiza cu adevărat, se impune o nouă investigaţie asupra convenţiei fotografiei şi a statutului său enigmatic.
Secretul care demască fotografia sub forma convenţiei este în mod curent pus în legătură cu nivelul de reprezentare – ceea ce se vede în imagine este identificat de către membrii aceleiaşi culturi, deoarece aceştia au fost educaţi să privească fotografii şi să identifice asemănări între acestea şi obiectul fotografiat. Această convenţie este legea fotografiei, dar rareori poate fi întâlnită în mod nemijlocit. Chiar şi în societăţile familiarizate cu fotografia, în care controversele au ca subiect predilect ceea ce este reprezentat, şi în care experţii zăbovesc asupra unei imagini până „o fac să vorbească", statutul de convenţie al fotografiei este simultan transparent şi ocultat. Imaginea apare ca un grup de semne cu o semnificaţie obscură; ea este însoţită de grafice (săgeţi indicatoare pentru cine sau ce este prezentat în imagine) sau semne lingvistice (cuvinte sau concepte ce organizează scena pentru a putea fi cuprinsă de ochiul spectatorului), înlesnind astfel procesul de constituire a semnificaţiei.
Asemenea semne facilitează gestul de identificare: „acesta este x". Atât semnele însele cât şi dezbaterile asupra referentului lor atestă neputinţa fotografiei de a se auto-justifica, faptul că ceea ce este vizibil în fotografie nu constituie o prezenţă nemijlocită, precum şi faptul că semnificaţia sa este rezultatul unui construct general acceptat[11]. Precum o demonstrează anecdotele anterioare, investigaţia asupra convenţiei fotografiei se concentrează asupra vizibilului, umbrind şi chiar ocultând convenţia, aşa cum se regăseşte ea în planul relaţiilor politice. A vorbi despre aceasta ca „rezultat al unui consens" (aşadar ca obiect al înţelegerii) subminează faptul că o convenţie este în primul rând o adunare, precum o indică rădăcina latină pentru englezescul „convening" – *convenir* semnificând a ajunge, împreună, la o înţelegere.
Majoritatea istoriilor fotografiei[12] ignoră acest element contractual presupus de fotografie, laolaltă cu relaţiile sociale determinate de acesta. Asemenea istorii sunt scrise dintr-o perspectivă hegemonică, care acceptă instituţionalizarea fotografiei ca o mişcare progresistă. Dincolo de acestea, ele ignoră atât legătura primară, constitutivă, dintre Stat sau puterea suverană şi fotografie, cât şi reacţiile contestatoare ale oponenţilor fotografiei aflate *in statu nascendi*. Acceptând motivul progresului ca un reper axiomatic central în desfăşurarea evenimentelor[13], această istoriografie omite faptul că, încă de la începuturi, fotografia a fost un mediu de masă, capabilă să imobilizeze în mod intruziv şi violent pe oricine şi pe orice într-o imagine. Cu toate acestea, fotografia şi-a propus timp de aproape două secole să producă acel „moment de convivenţă" propriu mediului său.
Pentru a înţelege această convenţie este necesară o interogare a condiţiilor care au prilejuit această

realizare a fotografiei în rândul unor persoane care nu își erau familiare. Momentul care marchează originea acestei convenții își are sorgintea în constituirea unui anumit tip de fotografie, care a câștigat monopolul într-un foarte scurt interval temporal. Central pentru delimitarea momentului constitutiv al acestui proces de întemeiere este faimosul și entuziastul discurs, pe care fizicianului francez François Arago l-a susținut în 1839 în fața Camerei Deputaților Franței. Efortul lui Arago se traduce prin încercarea de a-i convinge pe colegii săi de importanța invenției fotografice și de necesitatea protecției și promovării acesteia de către stat. Arago semnala imensul potențial, propriu fotografiei, de a veni în întâmpinarea diverselor domenii ale acțiunii umane și a câmpurilor cunoașterii (incluzând filologia, astronomia, arheologia și arta). Cu toate acestea, beneficiile aduse de fotografie își pierd din semnificație în comparație cu proiectul cu adevărat remarcabil, pe care Arago îl sugerează prin observațiile sale – *cucerirea întregii lumi ca imagine*.

Pe de-o parte, fizicianul lua în calcul tot ce ar putea fi transformat în obiect fotografic – ceea ce înseamnă, mai mult sau mai puțin, „întreaga lume"; pe de altă parte, el reliefa faptul că oricine ar putea participa la desăvârșirea potențialului acestei invenții. Conform lui Arago, invenția nu produce doar „rezultate experimentale în câmpul curiozităților fizicii"[14]. Precum reiese clar din discursul său, dacă acestea ar constitui singurul beneficiu adus de invenția fotografică, „nu ar fi ajuns niciodată un subiect de interes pentru această Cameră". Invenția a fost supusă examinării nu doar pentru că putea fi manipulată de o comunitate mult mai largă de noncercetători, ci și deoarece generase o mutație radicală a posibilităților de cucerire a lumii ca imagine. Mai mult decât un corp de reprezentări vizuale singulare rezultând dintr-o considerabilă investiție de ordin practic, temporal și de resurse, fotografia este o multiplicitate infinită de imagini a cărei producător sau agent poate deveni oricine, folosind doar un scurt set de instrucțiuni. „Când sunt urmate pas cu pas câteva reguli prescrise, simple, nu există nimeni care să nu izbutească la fel de eficient și bine ca domnul Daguerre însuși"[15]. Viziunea lui Arago denotă o puternică nuanță profetică – greu de trecut cu vederea – asupra puterii imperialiste a fotografiei. Argumentele sale entuziaste erau menite să slăbească, sau chiar să reducă la tăcere vocile celor care se opuneau fotografiei și instituționalizării sale. Urmele acelor voci au supraviețuit cu greu în discursul asupra fotografiei, iar în invocările accidentale sunt, în general prezentate, drept reacționare și primitive, datorită proprietăților magice pe care le-au conferit fotografiei. Chiar și atunci când Walter Benjamin, care aspira la scrierea unei istorii alternative generale și a unei istorii alternative a fotografiei în particular, și care a prezentat asemenea voci prin dihotomia conservatorismului și progresului, el le descria totuși ca oponenți ai „Artei Negre din Franța"[16]. De la apariția fotografiei pe scena istoriei, orice posibilitate de repudiere a ceea ce s-a transformat în auto-evidența fotografiei sau în fotografia ca auto-evidență, a fost în mod drastic reprimat. Dacă a existat în fotografie vreo măsură a alterității, așa cum insistau oponenții ei dintru început, aceasta a fost în mod eficient negată și domesticită, în timp ce fotografia s-a extins rapid în fiecare colț al existenței, fiind asimilată în peisajul modern[17].

Arago a încheiat discursul către Camera Deputaților într-o notă patriotică, descriind Franța ca purtătoare „de vești bune": „Franța a adoptat această invenție și s-a mândrit de la început că o poate prezenta cu atâta generozitate unei lumi întregi"[18]. Răspunsul statului la panegiricul închinat fotografiei și la cerința lui Arago de a răsplăti inventatorii acesteia a fost cumpărarea patentului și transformarea invenției în proprietate comună[19]. Obiectul acestor „vești bune" nu mai era invenția tehnologică în sensul strict, ci o veritabilă revoluție politică – o a doua Revoluție Franceză. Asemenea celei dintâi, care formulase drepturile omului și ale cetățeanului, această revoluție re-definea atât statutul omului, cât și pe cel al cetățeanului[20]. Deși a cumpărat patentul pentru aparatul de fotografiat – producătorul de imagini –, Statul Francez nu-și putea însuși acțiunea fotografiei. Fotografia ca atare nu poate fi apropriată[21].

Selectarea dagherotipiei – în detrimentul invențiilor concurente ale lui William Henry Fox Talbot sau Hippolyte Bayard, ale căror fotografii păreau mai puțin precise și mai picturale – a fost o decizie luată în favoarea fotografiei ca instrument științific. Gândită ca purtătoare de adevăr și mediator a ceea ce „a fost acolo", fotografia furniza informații care puteau fi utilizate în scopuri legale, istorice sau culturale. Distingerea fotografiei de pictură (care nu deținea o relație indexală propriu-zisă cu obiectul său) a separat fotografia de logica colecțiilor și expozițiilor care erau prezentate curioșilor. Pentru tipul de fotografie care fusese astfel impus, criteriile epistemologice erau cele care determinau relațiile dintre rezultatul fotografic și obiect, astfel încât fotografia devenea idealmente vehiculul care permitea identificarea și accesul direct la obiectul fotografiat. Dincolo de o serie de instrucțiuni operative specifice pentru fiecare model în parte, manualele de instrucțiuni

livrate împreună cu aparatele fotografice au articulat aceste criterii epistemologice: „instrumentul pe care îl țineți în mâini este gândit să vă ajute să obțineți o imagine a realității care estetot atât de clară, precisă, exactă și sigură cu putință, în toate condițiile de vizibilitate, de la orice distanță și din orice unghi".
Aceste criterii îndrumă orice utilizare a fotografiei – inclusiv achiziția echipamentului fotografic, comisionarea unei fotografii, modul de a privi o fotografie de ziar, înțelegerea unui eveniment prin intermediul unei imagini, fotografierea unei persoane sau situații, ori chiar captarea propriei imagini în vederea obținerii documentelor de identitate oficiale. Fotografiile au un statut contractual, care pretinde să asigure o imagine clară, precisă, lizibilă, descifrabilă și veridică, în așa măsură încât ceea ce „se afla" în fața lentilei fotografice, era cu adevărat și în mod necesar „acolo"[22]. Subiectul angajat în fotografie se așteaptă ca aceasta să servească drept un mijloc al finalității pentru care a fost concepută. Scopul fotografiei, așa cum este reprodus în majoritatea manualelor de utilizare, răspunde unui obiectiv „original", care rezultă cu fiecare reînnoire a sancțiunii sale. Limbajul tehnic și articularea instrucțiunilor se referă în mod direct la instrument și operarea acestuia, dar principiile contractuale dintre utilizatori sunt doar presupuneri, derivând atât din limbajul tehnic cât și din variile moduri de utilizare ale fotografiei pe care își propun să le susțină: generalitate, accesibilitate, deschidere, transparență, neutralitate și imparțialitate. Deși aceste principii sunt deseori violate în diverse circumstanțe, fiind în mod curent supuse diverselor constrângeri și restricții, ele servesc cu toate acestea ca reguli pentru jocul asupra căruia s-a convenit cu unanimitate. Dar aparatul în sine nu îndeplinește aceste principii – fotograful este cel căruia i se pretinde să le pună în practică.
Publicul se încrede în fotograf (care întrupează dreptul de acces al publicului la informație) ca acesta să își îndeplinească misiunea cu lealitate, negociind în permanență cu instituțiile responsabile pentru reglementarea căilor de acces la posibilele obiecte fotografice. Acest contract este reactualizat după caz pentru a se conforma la cerințele unui ziar sau la consecințele unui eveniment particular, dar esența lui rămâne constantă. Chiar dacă s-ar realiza un studiu critic dedicat unui set de fotografii al unui anumit foto-jurnalist, sau dacă s-ar examina tiparul apariției acestora din cadrul unui ziar și s-ar putea decela interese particulare, acest fapt nu ar atenua totuși convingerea fotografului față de principiile universale care îi orientează producția. În absența acestui crez, atât fotograful cât și societatea care îi apără – în principiu – libertatea de acțiune, ar întâmpina dificultăți în acordarea titlului profesionist de „fotograf de presă"[23]. Acesta acționează în acord cu motto-ul politic al „dreptului de acces public la informație" și cu morala „datoriei de raportare", așa cum sunt ele impuse pe scena internațională. Până și materialul vizual este în mod surprinzător vizat, iar cerințele de transparență a informației nu folosesc verbe transpuse din câmpul semantic al vizualității, precum „dreptul de a vedea" sau „dreptul de a fotografia". Convertirea vizualului în verbal reliefează abordarea instrumentală a fotografiei care caracterizează variile câmpuri ale discursului juridic, politic sau moral – ce utilizează la rândul lor fotografia în mod constant. Fotografia este așadar percepută ca un mijloc transparent de realizare a acelorași obiective generale și universale.
Publicul presupune că fotografia este un instrument controlabil și capabil de a răspunde exigențelor sale specifice. Dar publicul nu se poate încrede necondiționat în fotograf, deoarece există riscul ca acesta să fie condus de interese particulare. Contractul civil al fotografiei nu este un contract specific încheiat cu un fotograf specific; mai degrabă, el este expresia unei înțelegeri asupra anumitor reguli curente în rândul utilizatorilor fotografiei, precum și a relației acestora cu camera. Chiar și atunci când fotograful își trădează misiunea și dorește să deturneze vizibilul, aparatul – ca emisar imparțial al publicului – va asigura imortalizarea realității în toată complexitatea ei, urmând ca într-o bună zi aceasta să se reveleze de la și prin sine. În cazul în care aparatul este înșelător sau iese de sub control, fotograful (ca emisar al publicului) va ști cum să redobândească controlul asupra instrumentului, continuând să producă ceea ce i se cere. Asemenea bine cunoscutului subiect lacanian, acest contract specific îi permite publicului să perceapă aparatul drept ceea ce *are vocația să arate*. Cu toate acestea, aparatul nu este un subiect și prin consecință este în mod obișnuit dependent de cel care îl manevrează. Însă din momentul în care operatorul pune stăpânire pe aparat, operatorul își pierde la rândul său suveranitatea[24].
Printre utilizatorii fotografiei există o înțelegere nescrisă asupra dualității fotografiei, care tratează modalitățile în care mediul fotografic conectează fotograful și obiectul său. Atât fotograful, cât și obiectul fotografiei intervin asupra mediului și subminează intențional și/sau ne-intențional exclusivitatea controlului celuilalt. Această înțelegere cu privire la actul fotografic a stabilit convenția produsului fotografic (fotografia) și i-a conferit obiectului valoarea de martor a ceea „a fost acolo", revendicând cu toate acestea dependența sa culturală. Chiar dacă cineva semnează într-adevăr un acord legat de ceea ce „a fost acolo" – fotograful, bunăoară –, această înțelegere oficială este însă întotdeauna strict o versiune parțială a ceea ce apare în fața spectatorului. Prin consecință, ceea ce „era", exista cu adevărat, dar nu necesar sub acea formă; de asemenea nici nu trebuie presupus aprioric că ar fi luat sfârșit. Spectatorului i se atribuie sarcina de a reconstitui ceea ce exista prin intermediul vizibilului, precum și de a reconstrui ceea ce nu este manifest în mod imediat, dar care poate să devină – în principiu – vizibil în fotografia respectivă.
Responsabilitatea pe care o purtăm față de convenția istorică asupra statutului vizibilului necesită această reconstrucție, iar pentru a o realiza trebuie în mod necesar să devenim spectatori.

A DEVENI SPECTATOR, A DEVENI CETĂȚEAN

A deveni cetățean în *Cetatea Fotografiei* presupune reabilitarea relației dintre obiectul fotografic și fotografie, dintre imaginea imprimată și evenimentul fotografic – sau cu alte cuvinte, evenimentul petrecut în fața aparatului, care s-a constituit prin întâlnirea fotografului cu obiectul fotografiat (ce își lasă amprenta pe rola de film). Există un clivaj între fotografie și evenimentul fotografic pe care caută să-l elimine atât cei care iau o poziție estetică, cât și cei care își asumă o poziție de delectare (*entertaining position*). A deveni cetățean înseamnă a înlocui aceste poziții imparțiale cu una părtinitoare la contractul civil al fotografiei, un contract fără de care cetățenia modernă devine nulă – căci, în definitiv, acesta este contractul care a facilitat cucerirea lumii ca imagine. Cetățenii au fost sudați printr-un contract al fotografiei, o convenție conform căreia ceea ce apare în fotografie „a fost acolo". Însă cucerirea lumii ca imagine înseamnă că deși ceea ce apare în fotografie nu reprezintă nicidecum tot ceea ce „era acolo", pornind totuși de la ceea ce „se afla acolo" imaginea s-a putut constitui – în conformitate cu stipulările contractului civil al fotografiei.
Într-o epocă care certifică cucerirea lumii ca imagine și în care relațiile sociale sunt mediate prin fotografie, a te mulțumi strict cu accepția juridică a cetățeniei înseamnă a înlătura clivajul dintre fotograf și fotografie și a accepta cucerirea totală a lumii ca imagine, eliminând concomitent relațiile sociale care – prin simpla lor existență – dețin capacitatea de a

împiedica acest proces de cucerire. A deveni cetăţean în *Cetatea Fotografiei* înseamnă a se opune cuceririi absolute a lumii ca imagine – pe baza aceluiaşi contract civil care certificase cucerirea lumii ca imagine, într-un moment în care relaţiile politice reprezentau un garant împotriva acestei ocupaţii absolute.
Începând cu anii 1990, condiţiile de vizibilitate ale fotografiei s-au modificat în cadrul spaţiului muzeal. În consecinţă, introducerea masivă a imaginilor şocante a transformat muzeul într-un sit alternativ faţă de media şi logica lor particulară. În cadrul spaţiului muzeal – care a început să găzduiască imagini ale ororii din diverse zone de război şi conflict – s-a creat o nouă poziţie a spectatorului, pentru care responsabilitatea faţă de înţelesul imaginii se conjugă cu responsabilitatea faţă de subiectul/obiectul fotografiat. În acest spaţiu au fost contemplate atât imagini contemporane ale ororii, cât şi retrospective ale fotografiilor din istoria recentă, prin intermediul cărora pot fi revizitate momentele incipiente ale contractului civil al fotografiei. Actul contemplativ – care înainte caracteriza subiectul muzeal – a fost aşadar înlocuit cu subiectul-ca-spectator-civil, care priveşte imaginea cu intenţia de a repera condiţiile producerii sale şi eventualele posibilităţi de intervenţie în spaţiul de acţiune al imaginii.
Termenul de „spectator”, aidoma verbelor „a observa” sau „a privi”, nu este îndeobşte utilizat cu referinţă la imaginile statice. În general asemenea termeni sunt folosiţi cu trimitere la câmpul fenomenal şi, în interiorul lumii artei, în relaţie cu proiecţiile de film sau alte medii de divertisment. În cazul fotografiei, accepţia semantică recurentă este de a „privi” sau a „contempla”, iar obiectul fotografic este în mod uzual „văzut”. Această distincţie vizează obiectul static – accesibil unei priviri imediate şi exhaustive care consideră obiectul în ansamblul său, determinând naşterea unor clişee precum „o imagine valorează cât o mie de cuvinte”. O imagine dinamică, pe de altă parte, eludează privirea stabilă, reînnoind-o constant prin imagini succesive: ea trebuie privită continuu, atâta vreme cât ochilor li se oferă un obiect al privirii. O fotografie – fiind un fragment decupat dintr-un flux sau o secvenţă – se presupune a fi un obiect static. Ceea ce se vede în fotografie nu este un dat, iar actul privirii nu poate fi exercitat, dintr-o dată, în mod exhaustiv. Gestul de identificare – „acesta este x” – folosit frecvent în raport cu fotografia, omogenizează pluralitatea din care aceasta se compune şi o contopeşte într-o imagine stabilă, conferindu-ne iluzia că ne confruntăm cu o unitate închisă de informaţii vizuale. Acest gest, frecvent întâlnit în nenumărate domenii, participă la efortul susţinut de a suspenda puterea civilă proprie (poziţiei) spectatorului şi de a neutraliza puterea contractului civil al fotografiei.
Dicţionarul explicativ defineşte „spectatorul” drept o persoană care urmăreşte un eveniment ce i se desfăşoară în faţa ochilor, fără a se implica însă în niciun fel. Însă această sintagmă nu se referă strict la poziţionarea spectatorului în raport cu evenimentul, ci şi la modul în care acţiunea se derulează în timp. Activitatea spectatorului este una de îndelungă observare, desfăşurată la periferia unui eveniment sau a unei activităţi. Spectatorul observă un anumit spaţiu şi are capacitatea de a depune mărturie oculară. Din această poziţie spectatorul poate în mod ocazional întrevedea sau prevesti viitorul. I se pot revela secretele viitorului, dar în aceeaşi măsură şi atrocităţile prezentului. Spectatorii sunt astfel capabili, prin observarea activă, să identifice şi să prevină pericole. Actul observării îndelungate are puterea de a transforma o fotografie statică într-o veritabilă scenă de teatru, prin care ceea ce fusese îngheţat în fotografie, este re-adus la viaţă. Spectatorul este obligat să participe activ, să penduleze dinspre poziţia de receptor către cea de emiţător, şi să-şi asume responsabilitatea faţă de intenţia fotografiei, adresând-o mai departe către noi receptori, preschimbând-o într-un semnal de avarie, pericol sau avertisment – şi transformând-o finalmente – un énoncé de alarmă / de urgenţă [25 26].

traducere de **IOANA MANDEAL**

Note:

[1] *„The Ethic of the Spectator: the Citizenry of Photography”,* Afterimage, *Sept/Oct 2005, Vol. 33 Issue 2, p38-44, 6p, 3 Black and White Photographs, 1 Graph.*
n.t. Alegerea conceptului de cetate ca echivalent semantic al termenului de citizenry *din titlul original al articolului îşi propune să valorifice sensul antic al* polis-ului, *înţeles ca ansamblu al tuturor cetăţenilor dintr-un spaţiu determinat.*

[2] *Despre această expresie heideggeriană, vezi Ariella Azoulay,* Death's Showcase, *Cambridge, MA: MIT Press, 2001.*

[3] *Omniprezenţa fotografiei diferă de cea a produselor comerciale, care fac parte din sfera producţiei şi a căror formă contractuală este definită în principal prin relaţia patron-angajat.*

[4] *„Cucerirea lumii ca imagine” este descrierea pe care Heidegger i-a atribuit-o epocii moderne (Martin Heidegger, „The Age of the World Picture",* Electronic Culture, *ed. Timothy Druckrey, New York: Aperture, 1996). Guy Debord a descris această eră drept „societatea spectacolului” (Guy Debord,* The Society of Spectacle, *New York: Zone Books, 1995). Aceste două discuţii, care tratează chestiunea omniprezenţei imaginii în epoca modernă, nu se adresează în mod explicit fotografiei şi ramificaţiilor particulare determinate de procesul de cucerire a lumii”, cu toate că ambele se raportează indubitabil la imaginea fotografică.*

[5] *Până şi sistemul juridic, care evitase cândva utilizarea fotografiei în instanţă, a introdus-o ca probă legală în audieri; Vezi Tal Golan, „Learning to see: the beginning of visual technologies in medicine and law,"* Law, Society and Culture, *Tel Aviv, The Buchman Faculty of Law Series, Tel Aviv University 2003.*

[6] *Punerea sub interdicţie a fotografiei este încă un fenomen excepţional în lumea occidentală. Hiroshima şi Nagasaki sunt exemple faimoase – unde, în timpul primilor ani ai ocupaţiei americane, erau confiscate filme.*

[7] *De la începutul anilor 1990, ca urmare a atacurilor teroriste din Israel şi SUA (momentul 9/11), publicaţiile au realizat în mod ocazional reportaje despre cazurile fotografilor sau cetăţenilor cărora le-a fost interzis fotografiatul în diverse spaţii publice. Datorită faptului că până în momentul acestor atacuri, teroriştii strângeau informaţii fotografice în spaţiile publice, un număr mic de forţe de ordine au încercat să limiteze activitatea fotografică; cu toate acestea, până în momentul de faţă nicio lege nu a fost pusă în vigoare.*

[8] *Conceptul de putere implicat aici este similar cu cel descris de Michel Foucault; Vezi Foucault,* Histoire de la sexualité, *Paris: Gallimard, 1976.*

[9] n.t.: *În original: „citizens in the citizenry of photography”.*

[10] *Despre omniprezenţa fotografiei şi despre sensul noţiunii de „oricine”, vezi Pierre Bourdieu,* Un Art Moyen, *Paris: Minuit, 1965.*

[11] *Vezi Stefano Boeri, „Eclectic Atlases,"* Documenta X Documents, *No. 3, Ostfildern-Ruit, Germany: Cantz, 1996. Un exemplu diferit este controversa purtată în rândul diferitelor instituţii asupra numărului de participanţi din cadrul demonstraţiilor, văzuţi prin fotografii aeriene şi dezvoltând diferite metode de interpretare a vizibilului; Vezi Farouk El Baz, „Crowd Space – Bodies Count",* Wired, *June 2003.*

[12] *Incluzându-le pe cele critice, care îşi propun să prezinte această invenţie ca pe un produs al unei perioade anume, şi nu a unui autor unic.*

[13] *Din anii 1980 încolo au apărut nenumărate studii care tratează întrebuinţările instituţionale ale fotografiei. Cu toate acestea, studiile în cauză nu tratează amănunţit relaţia Statului cu fotografia; Vezi Allan Sekula, „The Body and The Archive",* The Contest of Meaning, *Cambridge, MA: MIT Press, 1989; Vincent Lavoie,* L'Instant-Monument, *Montréal: Dazibao, 2001; Carol Squiers,* Overexposed, *New York, The New Press, 1999; André Gunthert, „Daguerre ou la promptitude,"* Etudes Photographiques, *No. 5, 1998.*

[14] *Vezi Dominique François Arago, „Report,"* Classic Essays on Photography, *ed. Alan Trachtenberg, New Haven, CT: Leete's Island Books, 1980.*

[15] *Ibid.*

[16] *Walter Benjamin tratează chestiunea în mod concis în eseul său „A Small History of Photograph,"* Selected Writings, *Vol. 1: 1913-1926, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.*

[17] *Pentru o discuţie despre negarea logicii fotografiei, vezi pasajul dedicat aparatelor lui Aim deüelle Lüski din Ariella Azoulay,* The Civil Contract of Photography, *Zone Books: New York, 2008.*

[18] *Vezi Arago, op. cit., p. 24.*

[19] *Invenţia este în mod uzual atribuită lui Daguerre, neglijând contribuţia lui Nicéphore Niépce şi a fiului său Isidore. Pentru a achiziţiona invenţia, Statul i-a răsplătit atât pe Daguerre, cât şi pe Niépce.*

[20] *Statul a răscumpărat invenţia, dar nu a intrat în posesia ei, renunţând astfel atât la monopolul pe care l-ar fi putut avea, cât şi la posibilitatea de instituţionalizare prin intermediul acţiunii explicite a guvernului. Cu toate că Statul a renunţat la pretenţiile sale în ceea ce priveşte drepturile asupra invenţiei, nu trebuie subestimat rolul jucat de acesta cu privire la fotografie şi funcţiile ei. Ca o consecinţă a acestui parcurs în două etape, invenţiei i-au fost imprimate atât însemnele naţionale (franceze), cât şi cele universale. Astfel, Franţa căuta să menţină monopolul spiritual, sperând în acelaşi timp să transforme fotografia într-un simbol al democratizării. De la bun început, fotografia a fost prezentată ca un dar către naţiune; a fost binecuvântată, onorată şi recunoscută.*

[21] *În pofida deciziei de a răspândi invenţia în lumea întreagă, Marea Britanie şi-a patentat propriul dagherotip, care a rămas în acest fel inaccesibil pentru o perioadă de timp. Vezi Elizabeth Eastlike, „Photograph”,* Classic Essays on Photography.

[22] *Despre conceptul fotografic al „lucrului care a fost acolo”/ „noema lucrului care a existat cândva”, vezi Roland Barthes,* La Chambre Claire, *Paris: Seuil, 1980.*

[23] *Îmi bazez argumentele pe o analiză de fotografii de presă pe care o desfăşor în prezent, precum şi pe multiple conversaţii pe care le-am avut cu foto-jurnalişti, unora dintre ei fiindu-le dedicate publicaţii. Vezi Azoulay,* Death's Showcase.

[24] *Pentru mai multe despre acest subiect, a se vedea analiza realizată de mine despre Roni Kempler, care a realizat un video legat de asasinarea Rabinului Yitzhak. Vezi Azoulay,* Death's Showcase.

[25] n.t. *În original:* emergency énoncé.

[26] *Pornind de la noţiunea sensului propriu lui Deleuze, aş lansa argumentul conform căruia sensul unei fotografii ar trebui să fie întotdeauna definit printr-un alt tip de* énoncé, *fie acesta o fotografie sau un text. Vezi Gilles Deleuze,* Logique du sense, *Paris: Minuit, 1969.*

EUROARTIST – *Eroul din Carpaţi*, 1994-1995

#6 EXPOZIŢII ŞI EVENIMENTE
Exhibitions & Events

Subiectivităţi conectate

Global fără globalizare – De la matematică până în China
Salonul de proiecte, Bucureşti
23 februarie – 8 aprilie 2012
Curatori: Magda Radu şi Alexandra Croitoru

text de **CRISTIAN NAE**

În pofida unei criptice şi deconcertante asocieri terminologice ce te întâmpină în subtitlu, exerciţiul speculativ al privitorului expoziţiei deschise în primăvara acestui an la* Salonul de Proiecte *poate decela cu uşurinţă o serie de preocupări ce i-ar putea contura mizele şi câmpul de interes. De pildă, este evident exerciţiul unei gândiri spaţializante ce pare a ordona demersul de investigaţie curatorială, în articularea căruia pot fi sesizate subtile inflexiuni critice realizate de pe poziţiile geografiei relaţionale[1].

De asemenea, putem înţelege „matematica" nu doar drept instrument cartografic, ci şi drept logică a eficienţei, specifică globalizării înţelese drept o expansiune fără precedent a capitalismului şi caracterizată printr-o colonizare totală a vieţii. Căci a devenit probabil tot mai limpede faptul că „imperiul" global descrie astăzi mai curând o hartă mentală şi un tip specific de subiectivizare, un mod de exercitare a puterii biopolitice decât un anumit conglomerat geopolitic teritorial şi statal[2]. În acest context, matematica poate deveni totodată şi simbolul unui limbaj artistic post-conceptual, capabil să opună rezistenţă mecanismelor globalizării prin exercitarea unui susţinut demers analitic asupra mecanismelor generalizării.

„Global fără globalizare" reuneşte proiectele artistice recente realizate de opt tineri artişti în jurul unor tematici geo-politice şi identitare de interes imediat. Curajul unui asemenea demers provine îndeosebi din faptul că expoziţia coagulează strategii artistice post-conceptuale diferite, utilizând performativitatea, cartografierea, simularea, deturnarea, documentarea şi docu-ficţiunea pentru a chestiona modalităţile specifice în care puterea politică se exercită asupra proceselor sociale de subiectivizare, ori mecanismele de mediere a puterii în sfera publică prin intermediul unor forme de sensibilitate estetică şi al unor posibilităţi de imaginare şi materializare vizuală – pe scurt, pentru a provoca de fiecare dată marginile discursului politic dominant. Lucrările expuse tind să releve astfel nu doar ceea ce este invizibil prin simpla absenţă din sfera publică, ci mai cu seamă ceea ce nu este supus discuţiei fiind tacit acceptat (conform unei definiţii comune a prejudecăţii în gândirea fenomenologică) sau, dimpotrivă, ceea ce nu poate fi formulat în actuala configuraţie enunţiativă (conform unei rudimentare definiri a arheologiei foucaldiene a discursului).

Anca Benera şi Arnold Estefan aleg să investigheze un episod din istoria recentă a României. Ei revizitează rezultatele procesului de la Haga privind stabilirea graniţelor maritime dintre România şi Ucraina printr-o lucidă relectură a semnificaţiei sale istorice confiscate ideologic de discursul puterii dominante. În pofida spaţiului maritim generos câştigat în urma disputei juridice, suprafaţa care conţine resursele petrolifere în dispută pare a fi rămas în majoritate Ucrainei. *Performance*-ul celor doi artişti (în care aceştia decupează un metru cub de gheaţă din apa Mării Negre), înscris în versiune video documentară în arhitectura minimalist-geometrică a lucrării, îi potenţează poetic dimensiunea informativă (prezentă şi prin arhiva documentară a procesului, pusă la dispoziţia publicului), precum şi demersul riguros de investigaţie jurnalistică şi cartografică prin care este reconstruită vizual situaţia istorică (descriind metrul cub de pământ ce revine fiecărui locuitor raportând suprafaţa câştigată la numărul de locuitori). Astfel, lucrarea subliniază nu doar efemeritatea acestei victorii diplomatice, ci şi precaritatea interpretărilor multiple ce concurează spre a constitui faptul istoric.

Prin intermediul unei construcţii fragile, sugerând deopotrivă precaritatea socială şi arhitectura culturală a Orientului, Tudor Bratu spaţializează o viitoare carte de artist. Proiectul său combină o documentare fotografică a spaţiului social din China realizată în decursul unei rezidenţe artistice, inserţii ale unor artişti invitaţi, fragmente dialogice şi însemnări de jurnal, tentative de narativizare şi interludii reflexive. Părând a contrasta voit dimensiunea invizibilă a spaţiului public din China, arhitectura emoţională şi labirintul experienţei personale constituie aici un spaţiu public ca spaţiu al dialogului. El construieşte propria identitate artistică sub forma unei subiectivităţi fracturate, dar totodată conective, compusă din multiple voci, din imperfecte suprapuneri spaţio-temporale, din condensate semnificaţii afective şi asocieri culturale ce pun în criză eurocentrismul. Astfel, lucrarea poate fi lecturată nu doar sub forma unui fascinant exerciţiu de subiectivizare nomadă, ci şi drept o meditaţie asupra limitelor traducerii (inter)culturale printr-o constantă punere în scenă a distanţei.

Printr-un savuros demers de ficţionalizare documentară, Sebastian Moldovan asociază discursul prezidenţial cu delirante scenarii fataliste cu iz eschatologic, deturnând sensul mesajelor mediatizate şi transformând dezinformarea în metodă de intervenţie critică, în bună tradiţie situaţionistă. Pentru privitorul autohton, lucrarea produce un spaţiu discursiv schizoid şi expune o patologie a spaţiului public românesc bântuit de grandilocvente puseuri religioase, fobii extraterestre şi sumbre previziuni economice. Ea deconstruieşte totodată figura autorităţii prezidenţiale, deconspirând tocmai verbiajul discursiv şi lipsa de ancorare politică într-o realitate socio-economică palpabilă.
Dimensiunea opresivă a puterii este instanţiată de *performance*-urile realizate de Ghenadie Popescu şi de Anca Munteanu – Rimnic, care aleg să folosească propriul corp atât ca loc de articulare a identităţii culturale, cât şi ca spaţiu de exercitare a diferenţelor politice, părând a reitera teza potrivit căreia orice gest de identificare este simultan unul de excluziune[3]. Prin rezistenţa pe care o poate opune, corpul materializează practicile de segregare şi excluziune, oferă contur abstracţiilor legislative şi ideologice şi expune tehnologiile biopolitice de subiectivare. Dacă lucrările lui Ghenadie Popescu se concentrează asupra regimului politic al subiectivării ca cetăţean, contestând situaţia precară a cetăţenilor din Republica Moldova, procesul discriminatoriu de obţinere a vizelor şi exotizarea culturală la care aceştia sunt supuşi în raport cu noua configuraţie a graniţelor europene, *video performance*-ul Ancăi Munteanu – Rimnic explorează în cheie autobiografică o altă formă de sciziune a identităţii. Artista pune în scenă un scenariu post-traumatic cu rol terapeutic, confruntând absurditatea lipsei de mijloace şi opţiunile radicale cu care se confruntă cei care doresc să se stabilească în ţări cu severe bariere legislative.
Este de asemenea remarcabil modul direct şi simplu în care Cristian Rusu înţelege să atace problema monumentelor de for public, a supra-aglomerării spaţiului public şi a eroziunii memoriei colective încapsulate în formule estetice vetuste. Rusu propune o ficţiune contra-ideologică ce articulează dorinţe şi proiecţii colective tacite sub forma unui modest dar precis manifest vizual, construind un scenariu în care generica statuie ecvestră, deposedată de eroii pe care îi susţine, coboară singură de pe soclu în cotidianul istoriei anonime, cedând locul unor alte posibile modalităţi de vizualizare istorică şi memorializare. Astfel, lucrarea oferă şi o formulă compensatorie de racordare a identităţii personale la memoria colectivă. Problema încapsulării estetice a ideologiei revine în subtila sa intervenţie asupra spaţiului de expoziţie, care, deşi caută să delimiteze dimensiunea unei spaţialităţi pure şi să-i capteze energia prin destabilizarea percepţiei geometrice, citează totodată inevitabil proiectul modernist (şi astfel, recuperează memoria) al avangardelor istorice.
Mai dificil de conectat cu celelalte moduri de cartografiere critică a spaţiului public, de spaţializare a discursului şi de-marcare a formelor de construcţie a identităţii anterior discutate, lucrarea Cristinei David articulează tensiunea dintre limbajul intim al confesiunii şi impersonalitatea abstracţiei matematice. Artista foloseşte un algoritm matematic pentru a recompune modalităţi personale de comunicare şi utilizează limbajul aritmetic pentru a construi un complex mecanism narativ deschis interacţiunii cu publicul.
Reluând o observaţie formulată într-un cu totul alt context de Rosalind Krauss[4], poate că aspectul cel mai interesant al acestei expoziţii nu constă în cunoaşterea pe care o transmite despre obiect, altfel spus, despre actuala configuraţie geo-politică mondială, ci în modul în care face posibilă o anumită raportare la subiectivitate. Din această perspectivă, aş insista asupra faptului că ceea ce omogenizează fără a deveni rebarbativ atât discursul, cât şi identitatea estetică a lucrărilor expuse este nu doar o anumită problematizare a graniţelor, teritoriilor şi identităţii, abordate la nivelul exerciţiului personal de interpretare, reflecţie, răspuns şi rezistenţă civică, ci mai cu seamă propunerea unei serii de experienţe comunicaţionale prin intermediul cărora subiectivitatea artistului este deopotrivă fracturată şi recompusă la întâlnirea cu spaţiul public şi cu puterea politică. În această accepţiune, orice operă de artă deschide privirii o subiectivitate constitutiv scindată şi se oferă pe sine ca un apel adresat conştiinţei de sine a publicului. Poate că, în acest caz, apelul la conştientizarea dimensiunii conective şi a funcţiei social-politice a artei, la ieşirea dintr-o falsă localitate autosuficientă (adecvată dictonului „gândeşte global şi acţionează local"), specifică unei generaţii artistice mobile şi care îşi priveşte propria subiectivitate drept una multiplă, fragmentată şi totodată dialogică, reprezintă mesajul latent pe care vocile expoziţiei încearcă să îl transmită – chiar dacă, murmurul lor pare a rămâne în ansamblu vag, discret ca intensitate şi pe alocuri, discordant.

pagina alăturată şi deasupra:
Detalii din expoziţia „Global fără globalizare: De la matematică până în China" a artiştilor Anca Benera şi Arnold Estefan, Tudor Bratu, Cristina David, Sebastian Moldovan, Ghenadie Popescu, Anca Munteanu Rimnic, Cristian Rusu, Salonul de proiecte Bucureşti. Foto: Ştefan Sava

Note:
[1] *Irit Rogoff,* Terra Infirma. Geography's Visual Culture, *Routledge, London, 2000*
[2] *Michael Hardt şi Antonio Negri, Empire, Harvard University Press, Cambridge Massachussets, 2001*
[3] *Judit Butler,* Bodies that matter. On the discursive limits of ‚sex', *Routledge, London and New York, 1993*
[4] *Remarca este făcută de Rosalind Krauss cu privire la sculptura „descentrată" a lui David Smith în* Passages of Modern Sculpture, *The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1981*

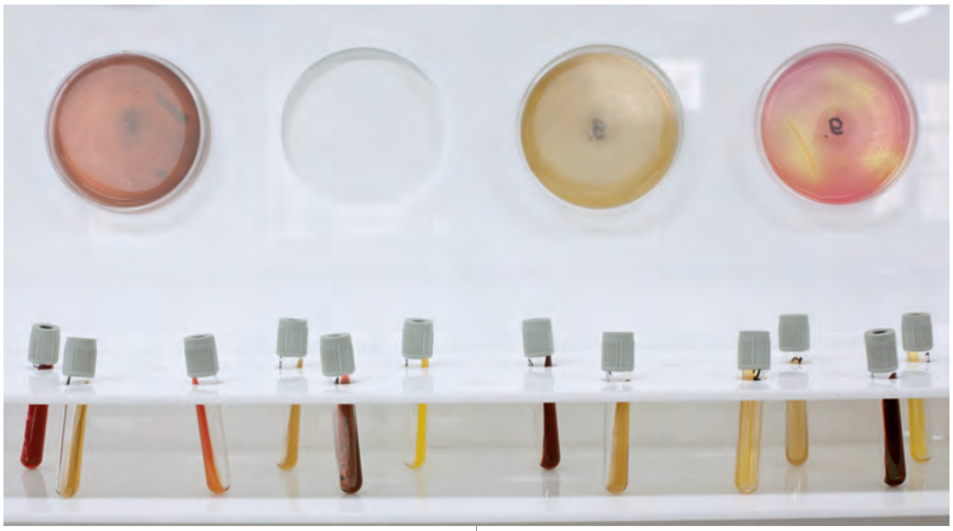
Piggy Bank

Salonul de proiecte, Bucureşti
24 aprilie – 10 iunie 2012

Artişti: Daniel Knorr şi Coate-Goale
www.salonuldeproiecte.ro

text de **MAGDA RADU** şi **ALEXANDRA CROITORU**

Pentru expoziţia de la Salonul de proiecte, *Daniel Knorr a conceput o instalaţie, gândită în funcţie de parametrii spaţiului expoziţional, în cadrul căreia se inserează intervenţia tânărului artist Coate-Goale, instituindu-se astfel un dialog între lucrările celor doi. Păstrând linia adoptată de Salonul de proiecte, aceea de a încuraja producţia de artă contemporană şi dialogul inter-generaţional, expoziţia de faţă prilejuieşte întâlnirea şi schimbul de idei între Daniel Knorr şi un artist aflat la începutul carierei.*



deasupra şi pagina alăturată:
Detalii din expoziţia Piggy Bank a artiştilor Daniel Knorr şi Coate-Goale, Salonul de proiecte Bucureşti. Foto: Ştefan Sava

Obişnuit să destabilizeze convenţiile care reglementează modul de funcţionare a sistemului artei, precum şi cele care marchează câmpul minat de conflicte al spaţiului public, Daniel Knorr adoptă de multe ori o perspectivă critică, fără a produce însă simple „gesturi" de natură conceptuală, susceptibile de a fi interpretate într-un mod neechivoc. Obiectul găsit/deşeul urban este transformat şi redimensionat de el prin reciclare, recontextualizare, un act menit a indica iminenţa proceselor entropice, semnalând totodată, cel puţin la nivel utopic, o posibilă deturnare de la finalitatea lui distructivă. Artei îi este atribuită o funcţie reprezentaţională, ea având rolul de a declanşa mecanismul de conştientizare a proceselor sociale şi istorice, de a lansa întrebări cu privire la condiţionările culturale şi politice – precum şi presupoziţiile tacite – pe care se sprijină, de pildă, construcţia identităţii naţionale. Daniel Knorr propune un tip de artă realizată în mare măsură de spectator, de public. De multe ori, lucrarea se materializează prin reacţiile, dezbaterile pe care le produce în sfera publică, în mass-media, o decizie cu conţinut polemic adoptată de artist. Aşa s-a întâmplat la *Manifesta 7* (2008) când spaţiul expoziţional alocat propriei participări a devenit, prin voinţa artistului, spaţiu public, sau, în 2005, la Bienala de la Veneţia, când Pavilionul României a fost lăsat complet gol, purtând urmele expoziţiilor anterioare şi lăsând spaţiu liber întrebărilor – preponderent incomode – cu privire la construcţia identitară a României, aflată atunci în pragul intrării ei în Uniunea Europeană. Într-o anumită măsură, expoziţia de la Salonul de proiecte se înscrie într-o logică similară: spaţiul expoziţional se transformă în spaţiu de reflecţie, căci ceea ce primează este multitudinea de interpretări posibile – jonglarea cu concepte teoretice şi referinţe culturale, de la „valoarea de expoziţie" a artei până la consideraţii privind sistemul capitalist actual – pe care şi le construieşte fiecare privitor în parte.

Coate-Goale e interesat de „stabilirea unui dialog urban cu spectatorul", iar intervenţiile lui în spaţiul public schimbă sensurile mesajelor publicitare, atrag atenţia asupra stării avansate de degradare a clădirilor vechi sau deplasează configuraţia simbolică a unor locuri. În alte situaţii, abordarea lui experimentală se regăseşte în interogaţia îndreptată asupra dispozitivului fotografic: un proiect recent e acela de a transforma ţevile găsite oriunde în spaţiul exterior (la munte, în oraş – barele de bătut covoare) în obiective foto; în acest fel, „încadrarea e deja făcută", iar imaginea este rezultatul unui act care suspendă complet implicarea subiectivă a artistului. În expoziţia *Piggy Bank*, Coate-Goale aduce expertiza lui în domeniul analizelor de laborator, contribuind la o meditaţie extinsă asupra legăturilor dintre artă, bani şi diverse modalităţi de evaluare simbolică şi reală.

OFFICE EXCHANGE
EXCHANGE
24.04.2012
BDP 1:1 BRP
SDP 1:1 SRP

Gunoaie, resturi şi ruine

Mircea Nicolae împreună cu Michelle Bressan și Elena Ciobanu
Platforma, MNAC Anexa, București
5 – 27 aprilie 2012

text de **VALENTINA IANCU**

Gunoaie, resturi şi ruine, ***cel mai recent proiect semnat de Mircea Nicolae în spaţiul Platforma al MNAC, analizează raporturile dintre om şi oraş, venind în continuarea preocupărilor artistului din ultimii ani. Expoziţia pune în discuţie lumea contemporană prin prisma degradării patrimoniului, mergând pe urmele transfigurării recente a spaţiului public bucureştean.***

Nivelurile simbolice ale degradării, gunoaiele, resturile și ruinele sunt exponate și chei spre înțelegerea demersului expozițional care chestionează raporturile oamenilor cu spațiul public. Expoziția este rezultatul unei investigații de tip antropologic a artistului în orașul București, unde sunt aleși factori și momente relevante pentru analiza distrugerii (văzută ca degradare/ruinare succesivă) orașului. Distrugerea Morii lui Assan, cea mai veche moară cu aburi din România datând din 1853; pasajele pe Aviatorilor sau înlocuirea pietrei cubice istorice cu asfalt sunt situații devenite reper pentru abuzurile făcute sau tolerate de instituții ale statului împotriva patrimoniului național. Lipsa respectului pentru patrimoniul arhitectural reflectă dezinteresul față de memoria orașului și implicit față de *ruinarea* urbanismului. Acceptarea imediată a noului, care în conștiința culturii de consum este asociat cu *mai bun*, este prezentată la nivel micro prin instalația formată din 12 fotografii documentare, reprezentând înlocuirea ușilor de bloc vechi cu uși din termopan. Subtil, Mircea Nicolae își continuă traseul expozițional, amintind rezultate ale afacerilor făcute de reprezentanți ai instituțiilor statului; subliniind astfel faptul că în relațiile de putere singura miză este profitul financiar imediat, indiferent de repercusiunile ireversibile asupra orașului și cetățenilor. În această lume a valorilor inversate, puterea (statul) devine principalul agresor al orașului; societatea civilă fiind un martor tăcut al degradării. Lucrările sunt o punere în sens inițial/comun al termenului *ruină*, care astăzi se referă aproape doar la substantivul intrat în uz după inventarea patrimoniului urban, fără să amintească sensul originar, negativ, al verbului. Contextualizarea făcută de Mircea Nicolae subliniază faptul că substantivul *ruină* în Bucureștiul actual primește atributele semantice ale verbului omonim. Patrimoniul în ruină este dărâmat sau abandonat cu riscul asumat al distrugerii, spațiul fiind ulterior valorificat în alte scopuri. Tot acest proces șterge treptat memoria orașului, conservarea și restaurarea patrimoniului arhitectural, fiind doar ipoteze ale unor discuții despre *dezvoltare*. Deopotrivă centrul și periferia sunt afectate de modificări abuzive care transformă orașul actual într-o sumă de *ruinări*. Orașul pre-industrial tinde tot mai mult să dispară, iar orașul industrial să fie transfor-

pagina alăturată (de sus în jos):
1. Gunoaie de la Moara lui Assan (perete de gunoi transportat de la Moara lui Assan). Foto: Bogdan Bordeianu
2. Electroaparataj și piatra cubică, detalii din expoziție

sus:
700 de RON, proiecție HD, 35 min. Foto: Bogdan Bordeianu

jos:
Capătul lui 5 (împreună cu Michele Bressan), proiecție HD și film VHS pe monitor TV, instalație video/film, 1h40min. Foto: Bogdan Bordeianu

mat în termenii dezvoltării capitaliste. Artistul merge cu investigaţia spre nivelul individului, al cetăţeanului care aruncă gunoaie, contribuind astfel la un nivel micro al degradării. Instalaţia video realizată împreună cu Michele Bressan, *Capătul lui 5*, apropie generalul situaţiei oraşului de particularul unui martor al transformării, un bătrân de 81 de ani, nemulţumit de sistemele politice al căror martor a fost.
Toate instalaţiile sunt construite din obiecte adunate din diversele locaţii bucureştene, alcătuind un simbol al poveştilor ruinării, resturilor, ruinelor din oraş. Opera în sine este formată dintr-o scoatere din context a fragmentului şi amplasarea lui în interiorul galeriei, unde semnificaţia iniţială de parte componentă a ruinei, este extinsă în *acea parte* selectată să comunice privitorului întreaga poveste a sitului urban. Factorul estetic este invocat de principiul armoniei contrariilor prin expunerea opusului: gunoiul. Emoţia estetică a fost înlocuită de invocarea conştiinţei sociale, artistul atingând un punct important al discuţiilor despre rolul de catalizator al artei în societate.
Expoziţia deschisă la Platforma este rezultatul unei investigaţii atente a oraşului locuit, o conceptualizare necesară a imediatului cotidian. Mircea Nicolae aduce în spaţiul expoziţional problemele socio-politice ale oraşului, articulând o interogaţie asupra eticii societăţii actuale.

stânga (de sus în jos):
1. Ambalaje (serie de ambalaje de la dulciuri, selectate după culoare, mărime şi formă). Foto: Bogdan Bordeianu
2. Remat (împreună cu Michele Bressan), fotografii color, 2 tripticuri de 300/120 cm. Foto: Bogdan Bordeianu

dreapta (de sus în jos):
1. Sticlă brută (de la Fabrica de Sticlă de pe Bulevardul Basarabia, părăsită din 2007)
2. Piatră cubică (2011, luată din zona Pieţei Aviatorilor şi Charles de Gaulle)

sus:
Vedere generală expozițție. Foto: Bogdan Bordeianu

jos:
Uși de bloc (12 fotografii color 90/75 cm, documentând uși de bloc din București). Foto: Bogdan Bordeianu

DAN RAUL PINTEA

„Puterea esemplastică a imaginaţiei poetice"

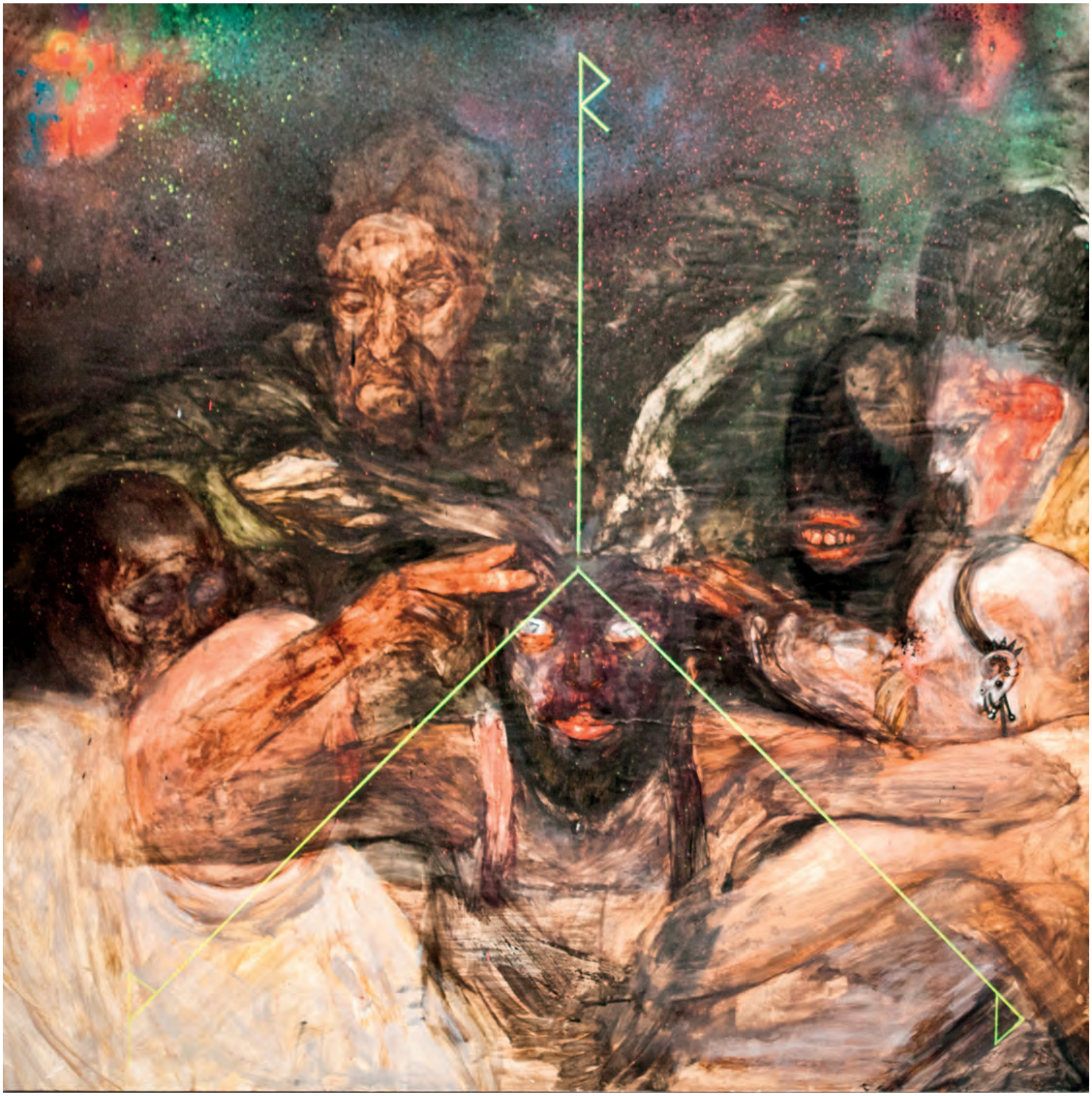
Abilitatea esemplastică a imaginaţiei
Galeria Anca Poteraşu, Bucureşti
8 martie – 14 aprilie 2012

text de **SIMONA VILĂU**
foto: **ADI BULBOACĂ**

Desprins dintr-o teoretizare a poeziei, „puterea esemplastică a imaginaţiei poetice" – aşa cum o denumea W.H. Gardner, titlul acestei expoziţii, propuse şi realizate de către artistul Dan Raul Pintea, ne trimite într-o zonă de autoinvestigare a mecanismelor ce stau în spatele procesului creativ, provenite, în cazul său, din teritoriile vaste ale propriei imaginaţii poetico-reflexive.

Galeria Anca Poteraşu, gazda acestei expoziţii, o galerie dedicată proiectelor de autor, majoritatea dintre acestea fiind formate din câte un ansamblu/ asamblaj spaţial cu destinaţie autoreferenţială, aduce în prim-plan, pentru a treia oară în Bucureşti, instalaţiile autocentrate ale lui Dan Raul Pintea. Artistul, născut la Sibiu, în 1981, absolvent al secţiei de Grafică din cadrul Universităţii de Arte şi Design din Cluj-Napoca în 2005, propune interferenţe cu spaţiul, intervenţii ale propriilor coduri creative asupra mediului ambiant. Cea mai recentă instalaţie a sa se desfăşoară după un scenariu construit în mai multe etape de creaţie şi în urma mai multor călătorii, cum ar fi cea din Ulm, spre exemplu.
Dacă lumea se aseamănă cu un caleidoscop frumos colorat, observăm că şi instalaţiile lui Dan Raul Pintea sunt asamblaje formate din părţi disparate ale lumii sale interioare. Concluzia rămâne în continuare o chestiune de perspectivă: fie vorbim despre o versiune apocaliptică, a resturilor rămase după explozie, a fragmentelor moarte ce încearcă să recompună o identitate de tip zombie sau hibrid-android, fie recunoaştem începuturile unor noi diviziuni celulare, într-un nou limbaj, al unei noi civilizaţii, o primăvară eternă a unor identităţi noi.

Ce recunoaştem ca vechi în noua civilizaţie creată? Nu multe: un cerb pierdut în zăpadă, nişte corpuri geometrice cu raze laser prin secţiunile lor, câteva mostre de eboşă din atelierele flamande, virusarea privirii modelelor cu verde fluorescent, linii de fugă şi de recunoaştere de la o inimă la alta, rămăşiţe de *Op Art* încartiruite în cuburi derizorii, văzute pe întuneric şi multe alte conexiuni inedite între ochiul privitorului şi desenele lui Dan.
„Noua serie de lucrări ale artistului Dan Raul Pintea parcurge un traseu ascendent de dezvoltare a abilităţilor ezoterice personale. Acesta este preocupat de conceptul de *mindstream*, de dimensiuni şi intersecţia acestora, până la puterea gândului, materializarea sa în realitate sau mai bine zis, gândul care determină materializarea, aceasta fiind însăşi lumea reală,universul."
Acest extras din textul nesemnat ce acompania expoziţia ne trimite automat cu gândul la o preocupare constantă a artistului, legată de propriile abilităţi ezoterice, o dimensiune magico-poetică foarte dificil de explicat într-un limbaj comun şi nespecializat. Ceea ce putem depista, în urma unei analize venite din exteriorul problemei, este un continuu exerciţiu de juxtapunere a obiectelor, de jonglerie vizuală cu



forme geometrice și forme anatomice, o succesiune de corpuri palpabile și corpuri imaginate, de linii ajutătoare și structuri de rezistență, toate transpuse într-o rețea mentală ce se joacă de-a v-ați ascunse-lea cu noi.

Poate statistic, pesemne subiectiv, observăm că solitudinea unui artist, izolarea impusă sau la întâmplare, îl apropie pe acesta de zona ascunsă a iraționalului propriu, iar rezultatul este adesea un limbaj personal, ermetic și încifrat. Între cei patru pereți ai propriei minți se derulează pelicule variate, adesea suprarealiste, în care lucrurile, reale sau imaginate, care îl extaziază sau îl obsedează, devin laitmotive ale propriei producții artistice.

Cel mai pasionant lucru în parcurgerea acestor instalații-ambient este perpetua surpriză în cadrul asocierilor de idei, de obiecte sau de forme.

ŞTEFAN SAVA

Faţa dinăuntru a peretelui

Galeria Ivan, Bucureşti
10 februarie – 31 martie 2012

text de **ŞTEFAN SAVA**

Expoziţia porneşte de la evenimente sau imagini de arhivă ale istoriei recente: fie imagini-document ale Holocaustului în România, fie episodul istoric al deportărilor din Banat în Bărăgan de la începutul anilor '50 (eveniment ce a marcat istoria familiei artistului). Fisurând coerenţa reprezentării istorice, această expoziţie propune o instalaţie ce revelează încercările artistului de a identifica un loc între realitate şi imaginarul istoric – împrumutând metode din antropologie sau istorie –, dar şi între prezent şi experienţele traumatice ale trecutului. Ocuparea spaţiului expoziţional este gândită spre a oferi o alternativă modului în care istoria este fabricată prin naraţiunile inerente oricărei încercări de a o înregistra şi a o expune. Istoria e aici luată în considerare ca pretext, iar reflecţia se focalizează asupra unor locuri, concepte, obiecte şi simboluri care devin ancore ale memoriei colective, impunând totodată limite ale reprezentării lor. Astfel, locul pe care artistul îl ocupă este delimitat de dialectica dintre trecut şi prezent, regăsibilă în spaţiile parcurse şi în obiectele apropriate, un loc prin esenţă instabil, în care calitatea procesuală a gestului critic devine cel puţin la fel de importantă pe cât este rezultatul concret al căutărilor personale, de multe ori marcate de eşec.

Pe linie kantiană, obiectul traumatic (sau ideea) nu are nimic natural sau inteligibil (sau cu sens) dincolo de nivelul aparenţelor; nu este nici măcar un obiect al cunoaşterii, dar influenţa pe care o poate avea tocmai la acest nivel obligă la o permanentă izolare şi problematizare a lui, în vederea atingerii unui alt tip de cunoaştere. Ceea ce scapă demersului istoricizării se infiltrează în zona artei. În egală măsură, practica deconstruirii istoriei şi a modului în care ea este reprezentată, cu atât mai mult cu cât se leagă de experienţe traumatice, devine elementul central al acestor căutări, profund marcate de tensiunea care se instalează între precaritatea urmelor trecutului traumatic şi modul în care aceste particule se lasă a fi descoperite la nivel artistic. (comunicat de presă)

Seria de imagini „8 variaţiuni în cerc" (2011) este în strânsă legătură cu problematica reprezentării experienţelor traumatice prin imagine, pornind în acest caz de la fotografii-document ale Holocaustului în Romania (din Matatias Carp – *Cartea Neagră. Le livre noir de la destruction des Juifs de Roumanie 1940-1944*, Éditions Denoël, 2009). Imaginile de arhivă documentează experienţa traumatică, aproape ritualică, în care victimele îşi sapă propria groapă, sunt aliniate în interiorul ei şi apoi, încovoiate, îşi aşteaptă deznodământul. În acest caz, actul fotografierii însoţeşte ritualul etapă cu etapă. Pornind de la imaginile publicate în cartea lui Matatias Carp, mi-am pus problema secvenţei temporale care încadrează acest gen de experienţă: cum curge timpul în interiorul ei/în „intimitatea" traumei şi, nu în ultimul rând, în faţa aparatului de fotografiat. Am ales acest gen de *re-enactment* bazat pe o interpretare conform căreia secvenţa temporală traumatică poate fi fragmentată într-un număr *nelimitat* de instantanee (cele 8 cadre sunt doar ilustrative), într-o accepţiune în care trauma în sine (de neînţeles) cere o defragmentare a ei, dar implică în acelaşi timp inevitabilul eşec al demersului deconstructivist ce vizează cunoaşterea. Îndreptarea atenţiei către acest element particular (tipul ales de experienţă traumatică) aduce în prim-plan concepţia despre miezul traumatic al realului. Pornind de la impulsul de a căuta acest miez traumatic şi de a-l asimila la nivel de cunoaştere (imposibil), apelez la gestul deconstructivist menit a scoate în evidenţă, pe lângă reflexia cu privire la dimensiunea temporală a experienţei, eşecul unei astfel de tentative, dar şi necesitatea ei în vederea identificării şi problematizării traumei. Actul în sine de a mă fotografia în ipostaza victimei are la bază şi ideea empatiei, care, potrivit lui La Capra, este o practică recomandabilă: empatia bazată pe o identificare cu victima, însă nu totală, identificare menită a introduce nivelul de anxietate în raportarea faţă de istorie. Gestul performativ este cu atât mai problematic cu cât eu mă poziţionez atât în postura victimei, cât şi în cea a „călăului", fiind şi în spatele aparatului. Fotografiile sunt aşezate în cerc pentru a întări ideea potrivit căreia timpul, din interiorul unei astfel de experienţe traumatice, poate fi fragmentat într-un număr nelimitat de ipostaze. Locul ales pentru a săpa groapa este un stadion ridicat în perioada comunistă în oraşul natal, dar neterminat şi aflat acum în ruină; în spate se observă una dintre tribune. Locul e cu atât mai important cu cât întăreşte ideea ritualului care este privit, urmărit de un public – agent al privirii (privirea către istoria recentă, privirea ce însoţeşte actul uciderii, privirea înspre sine). Fotografiile-document sunt doar un pretext în vederea confruntării cu problemele reprezentării traumei istorice, fie legate de Holocaust, fie de comunism, şi care au marcat în mod profund istoria recentă precum şi memoria colectivă.

Următoarele lucrări pornesc de la episodul deportării în timpul regimului comunist a unei părţi a populaţiei din Banat în Bărăgan (aşa zisa „Siberie românească"), la începutul anilor '50. Populaţia a fost dislocată şi dusă în câmpie, în condiţiile dure ale Bărăganului, unde fiecare familie a primit un lot de pământ (cu un anumit număr). Migrând dinspre psihanaliză, trauma a fost adoptată şi de alte domenii astfel încât ea a devenit un obiect de studiu atât în istorie cât şi în sociologie, păstrând anumite diferenţe de interpretare de la un domeniu la altul. În ceea ce priveşte abordarea artistică, am chestionat locul pe care arta îl ocupă în interpretarea traumei, iar dimensiunea *dialectică* a traumei (pornind de la W. Benjamin) s-a dovedit a fi relevantă: artistul *ocupă* un spaţiu aflat undeva între eveniment şi rememorare, între lumi reasamblate şi reprelucrate, în aceeaşi măsură în care trauma în sine nu plasează subiectul nici în interiorul nici în exteriorul experienţei. Pornind de la contextul personal al traumei în familie, la care eu nu am avut acces, şi extinzând reflexia asupra traumei colective, am ocupat (*inhabiting*) un loc şi o distanţă în timp între obiecte găsite şi cele fabricate, obiectele fabricate fiind menite a încapsula această dialectică. Am revizitat casa ridicată de bunica mea în anii '50, imediat după relocalizarea ei în Bărăgan. Am extras cu toporul câteva cărămizi de chirpici dintr-unul din pereţii interiori ai casei (nemodificat în timp, prin urmare cărămizile datează din perioada anilor '50), cărămizi pe care ulterior am încercat să le sculptez, dându-le forma unei porţi, decupând picioarele porţii (lucrarea „Poarta", 2011). Partea superioară a porţii este o cărămidă întreagă, iar partea inferioară e formată din cărămizi tăiate care se îmbinau la jumătatea

dedesubt (de sus în jos):
1. Fața dinăuntru a peretelui. Foto: Ștefan Sava și Galeria Ivan (www.stefansava.ro, www.ivangallery.com)
2. 8 variațiuni în cerc, 2011. Foto: Ștefan Sava și Galeria Ivan (www.stefansava.ro, www.ivangallery.com)

celei întregi. În esență, cărămizile se aflau în această configurație și în interiorul peretelui. În „Schiță pentru un monument temporar (anti-monument)" (2011), poarta devine o replică în miniatură a unui monument a cărui memorie este încapsulată printr-un gest parțial comemorativ, ținând seama de particularitățile materiei. Chirpiciul este un material paradoxal: pe cât de rezistent și durabil (utilizat în construirea de case, adaptabil prin excelență), pe atât de fragil în raport cu dezintegrarea lui constantă și cu condițiile de mediu la care este expus. De aici a pornit ideea unui ansamblu monumental – descris în schiță – în acord direct cu trauma la care face trimitere, experiență strâns legată de caracterul ei fizic: pământ, lucru manual, paie. Cele 4 porți sunt dispuse în spațiu în așa fel încât ele transmit ideea unei anomalii, cu referire directă la experiența delocalizării (urmare a unei intervenții brutale, neașteptate, din exterior). Deschiderile porților nu sunt aliniate, astfel încât, în încercarea de marcare a coordonatelor spațiale ale traumei, percepția individului pendulează între intuiția spațiului deschis (câmpia) și obturarea în plan concret a percepției vizuale, prin modul în care sunt dispuse porțile. Însă chirpiciul fără tencuială continuă se transformă (se fragmentează, crapă etc) și poartă în forma lui amprenta trecerii timpului, astfel încât ansamblul inițial se modifică cu timpul (de unde și calitatea perisabilă). Spre deosebire de un monument clasic comemorativ care oferă o interpretare unitară unui eveniment istoric, un astfel de monument se va modifica în mod continuu (devenind un anti-monument) și va fi redat într-un final pământului care îl susține, sugerând astfel ideea unei amprente în spațiul fizic care se modifică în timp, dar care nu dispare. În schiță se regăsește și o fotografie realizată în urma intervenției în spațiu, intervenție înregistrată în lucrarea video care face parte din proiect. Aceasta constă dintr-o structură temporară formată din paiele culese în urma acțiunii performative. Structura temporară dă formă intervenției concrete în spațiu, în acord cu încercarea de articulare (structură discursivă) care însoțește actul invocării memoriei locului.

Obiectul „Fața dinăuntru a peretelui" (2011)

Note:
[1] *Ileana Pintilie,* Ștefan Bertalan. Drumuri la răscruce, *Editura Triade, Timișoara, 2010, p. 8*
[2] *O selecție a scrierilor lui Ștefan Bertalan se regăsește în volumul* Ștefan Bertalan. Drumuri la răscruce *de Ileana Pintilie, Editura Triade, Timișoara 2010.*

stânga (de sus în jos):
1. Inventar, 2011. Foto: Ștefan Sava și Galeria Ivan
2. Toate păsările cântă durerea mea. Foto: Ștefan Sava și Galeria Ivan
3. Detaliu din instalație. Foto: Ștefan Sava și Galeria Ivan

Retrouvées sur un soldat roumain après guerre, ces photos d'un simulacre d'exécution au camp de Palas (Dobroudga), en 1941, évoquent avec une précision macabre la manière dont se sont déroulées des centaines de fusillades, en Bessarabie, en Bucovine et en Transnistrie.

Les Juifs devaient d'abord descendre dans la fosse préalablement creusée par des paysans ou par eux-mêmes. Juste avant l'exécution, on les forçait à s'allonger, face contre terre, puis on les mitraillait. Quand le nombre de condamnés s'élevait à plusieurs centaines, voire à plusieurs milliers de personnes, les suivants devaient s'étendre sur les corps encore chauds de ceux qui les avaient précédés, avant d'être abattus à leur tour.

reprezintă tencuiala care s-a desprins sub această formă în urma intervenției asupra peretelui de chirpici. O față a obiectului, cea vizibilă din casă, păstrează diverse straturi de zugrăveală aplicate în timp, vizibile pe margini; cea de-a doua față a lui se interpune între bucata propriu-zisă de tencuială și cărămizile de chirpici utilizate în cealaltă lucrare, fiind în mod normal ne-vizibilă. Am intervenit asupra acestui obiect „gravând" cuvintele „FAȚA DINĂUNTRU A PERETELUI", text tautologic. Obiectul mi-a atras atenția prin a doua față, ne-vizibilă. Din acest motiv, prima față va fi ascunsă, iar suprafața inscripționată va fi vizibilă. Intervalul asupra căruia mă opresc marchează poziția mea în acord cu dialectica traumei: undeva între obiectul istoric propriu-zis (sau evenimentul istoric) și momentul rememorării în prezent, iar referitor la obiect intervalul aflat între cărămizi și planul exterior. Consecința directă a conștientizării acestui interval este asumarea unei poziții discursive: textul e în mod esențial generat de plasarea mea față de trecut (prin urmare, în raport cu ideea de reprezentare a trecutului – gest etic). În același timp, obiectul nu este mai mult decât se arată privirii: el este ceea ce este și nimic mai mult. Un astfel de obiect care-și poartă numele este în egală măsură o sugestie a limitelor căutării sau reprezentării unui trecut bazat pe experiențe traumatice.
În seria de imagini „Inventar" (2011), am aplicat un proces de „inventariere" a elementelor extrase din bulgării de chirpici, grupându-le pe categorii, în funcție de diverse criterii. Fiecare grup de elemente a fost ulterior scanat, obținându-se imaginile expuse. Am ales această abordare din același impuls al deconstrucției în vederea apropierii de un miez traumatic pe care îl proiectez în obiectul găsit, cu atât mai mult cu cât gândul că acest chirpici a fost prelucrat prin intervenția umană (în acest caz, a bunicii mele) a stăruit în mintea mea. În același timp, prin ceea ce fac, împrumut (mimez) o metodologie pseudo-științifică, caracteristică modului în care istoria (sau alte domenii) produce cunoaștere prin lucrul cu arhiva, combinând un anumit spirit creator cu necesitatea arhivării informației. În acest caz, criteriile în funcție de care elementele au fost grupate sunt mai mult sau mai puțin întâmplătoare, răspunzând de cele mai mult ori unor imperative de moment. Artistul ca antropolog/arhivar/arheolog este cel care impune o abordare proprie a particulelor trecutului. Astfel, granița între ceea ce elementele pot oferi (obiectul este ceea ce este și nimic mai mult) și intervenția discretă a artistului este aproape imperceptibilă. În egală măsură, fiind legate de actul memoriei și de dinamica ei, compozițiile pun în valoare și o dimensiune simbolică referitoare la spațiul fizic al câmpiei, al Bărăganului, și implicit al legăturii individului cu pământul – principala resursă a supraviețuirii și loc al experienței traumatice.
În video-ul „Fundata" (5 :39, 2012), înregistrez o acțiune performativă prin care eu trag după mine, undeva la marginea satului Fundata (satul format de deportați, în care a locuit bunica mea) o „plasă" făcută din sfoară și având la bază mai multe cârlige (obiectul a fost inclus în expoziție, „Fără titlu", 2011). La nivel metaforic, se produce o decorticare a unui strat din spațiul fizic prin acțiunea „zgârierii" lui, căutând astfel un alt strat al istoriei locului. Gestul performativ este cel care înlesnește accesul către memoria unui spațiu determinat și care imprimă o structurare a discursului artistic prin dinamica mișcării în spațiu (al cărei rezultat este transmis prin fotografia inclusă în schiță). Parcurgerea spațiului, o zonă restrânsă delimitată de granițe naturale, este marcată prin urma lăsată de obiectul-plasă, menit a sugera, pe de o parte, adaptarea artistului și a discursului său la spațiul respectiv, cât și efortul de invocare a unei alte dimensiuni temporale.
Alături de toate aceste lucrări, am decis să includ în expoziție și un obiect, singurul cu adevărat istoric, găsit în aceeași casă din care am extras cărămizile de chirpici: o pânză brodată care a aparținut unei familii de deportați „Toate păsările cântă durerea mea".

SUZANA DAN

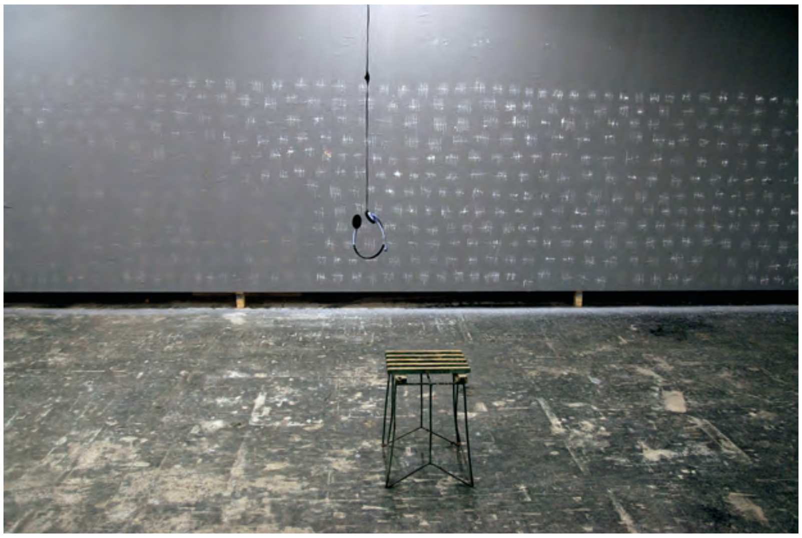
Despre „ziua aceea". What a difference a day made

(o incursiune în cele mai recente opere ale Suzanei Dan)

What a difference a day made
Galeria H'art
februarie – martie 2012

text de **SIMONA VILĂU**

Trăind în epoca citatelor culturale şi a parafrazelor inteligente, cum am putea oare trece peste cele mai recente lucrări ale artistei , care ne-a povestit în imagini bine meşteşugite despre o zi de neuitat?



deasupra (de sus în jos):
1. No Significant Incidents To Report. Allegedly. Vienna, Austria. 90s, acrilic pe pânză, 40x90 cm, 2011
2. What a difference a day made 2012 instalaţie in situ, expoziţia Doina, Spaţiul Platforma, Anexa MNAC, Bucureşti

dreapta, sus
What a difference a day made 2012 instalaţie in situ, expoziţia Doina, Spaţiul Platforma, Anexa MNAC, Bucureşti

Suzana Dan (n. 1976) trăieşte şi lucrează la Bucureşti. A debutat într-una dintre cele mai efervescente perioade ale artei contemporane româneşti – sfârşitul anilor '90 şi începutul anilor 2000. Este o artistă puternică, cu un colorit feroce şi o retorică agresivă, interogativă şi extrem de personală. Subiectele sale mereu au aprins spiritele şi au şocat în cel mai elocvent mod posibil, fiind renumită pentru norişorii psihedelici, pentru personajele cu carnaţie roz şi pentru animalele de companie desprinse parcă dintr-un „Imperiu al Civilizaţiilor Canine şi Feline". Colaborează de mulţi ani cu galerii active din Bucureşti – H'art, Anaid Art Gallery şi a participat la foarte multe proiecte colective, atât în ţară, cât şi în străinătate. Ca manager cultural, s-a remarcat în calitate de organizatoare a Nopţii Albe a Galeriilor, *care a ajuns deja la cea de-a şasea ediţie în 2012.*

Piesa din 1959 a cântăreţei Dinah Washington poate deveni o coloană sonoră obsesivă pentru momente unice din viaţa unui om, lucru bine ştiut de Suzana Dan, care a folosit cu rost de titlu de expoziţie şi de intervenţie în spaţiu (sau instalaţie *in situ*) sintagma *What a difference a day made*. Seria de picturi prezentate la galeria H'art, căci cu ele vom începe, formează un discurs autoreferenţial, etajat în multiple stări emoţionale, în care se pot regăsi, pe rând sau împreună, bucuria, teama, extazul, triumful sau trauma. Dacă până recent pictura Suzanei Dan atingea palierul unor vise comune, curta trăirile colective ale anumitor grupuri sau chiar senzaţiile căpătate în urma întâlnirii anumitor stimuli, de data aceasta discursul a devenit mult mai personal, mai intim şi, de ce nu, mai sentimental. Putem intui o delicateţe a tuşelor care reuşesc să umanizeze până şi figurinele roz, piticii hibrizi, despre care nu ştim exact dacă sunt de plastic sau doar nişte proiecţii mentale ale unor minţi excentrice. Au apărut elemente noi şi s-au simplificat decorurile, care au căpătat o notă de realism şi poezie locală, totodată. Maternitatea, figura infantului sacru (cu cel de-al treilea ochi activat), peştele-companion şi cerurile albastre reprezintă o parte din noile elemente, aduse în peisajul îmbogăţit de artistă.
De asemenea, apropierea de natură, de misterul unor alei nocturne, este o altă noutate în aceste picturi, în care rozul isteric este înlocuit de un cald şi catifelat verde de China, iar bogatele butaforii post-pop devin adâncimi perspectivale studiate cu atenţia unui peisagist experimentat. Legătura dintre lucrările noi şi cele vechi rămâne, în continuare, dimensiunea asociativă a universurilor reprezentate. Totul pare firesc până ce observi că un element sau altul nu e tocmai în regulă, că nu se regăseşte cu totul în spaţiul propus. Calitatea care o apropie cel mai mult pe Suzana Dan de imageria surrealistă este amestecul acestor universuri paralele, imaginate, cu dexteritatea unui crupier ce oferă un spectacol al cărţilor de joc. Priveşti panorama şi adesea ceva pare în neregulă, fie că vorbim despre un cer cu nori în forme şi culori bizare, fie că vedem o mână sau un picior în levitaţie brauneriană, fie că personajul pe care îl studiem are mai mulţi ochi decât trebuie sau pielea îi e mai pigmentată decât ar tolera un medic dermatolog.
Un titlu omonim a purtat şi intervenţia sa din cadrul expoziţiei *Doina*, care a avut loc la Spaţiul Platforma in iunie 2012. Aici vorbim despre o instalaţie *in situ*, formată dintr-un desen zgâriat pe un perete gri, un taburet vechi şi incomod şi nişte căşti în care răsuna piesa al cărei titlu a fost împrumutat în ambele cazuri amintite, într-o ingenioasă înscenare a vieţii în închisoare.

CLUB ELECTROPUTERE CRAIOVA

Ultima revoluţie analogică

Ultima revoluție analogică. O cutie a memoriei
Club Electroputere
Str. Calea București nr. 56, Craiova
Deschidere: 27 aprilie 2012

Inițiatori: Ștefan Constantinescu, Xandra Popescu
Artiști: Ștefan Constantinescu, Peter Forgacs, Zuzanna Janin, Karen Mirza & Brad Butler, Liliana Moro, Deimantas Narkevicius, Yves Netzhammer

Acest proiect a fost lansat la cea de-a 54-a ediţie a Bienalei de la Veneţia, în cadrul Romanian Cultural Resolution-documentary, în perioada 1 septembrie – 27 noiembrie 2011.
Expoziţia reuneşte artişti europeni deopotrivă din Est şi din Vest, care reflectă asupra conceptelor de revoluţie şi diviziune geo-politică. Expoziţia prezintă sub forma unei instalaţii de carton o serie de lucrări video realizate de Ştefan Constantinescu, Peter Forgacs, Zuzanna Janin, Karen Mirza&Brad Butler, Deimantas Narkevicius şi Yves Netzhammer; plus o lucrare audio a artistei Liliana Moro.
Proiectul porneşte de la corelarea ideei de nostalgie şi reinterpretare a trecutului cu noile idei despre revoluţie. Dacă valul de schimbări care a cuprins Nordul Africii şi Orientul Mijlociu este cunoscut sub numele de Revoluţia Digitală, *evenimentele din 1989 pot fi grupate sub titlul generic de* Revoluţie Analogică. *Pentru revoluţiile zilelor noastre, libera circulaţie a informaţiei funcţionează ca un catalizator al revoltei sociale. În cazul revoluţiilor din 1989, televiziunea este cea care a jucat un rol esenţial, realizând primul contact între două lumi separate. Acest proiect a reflectat asupra relaţiei dintre evoluţie tehnologică şi revoluţie, iar la un nivel mai profund, asupra ideii de diviziune prin politica zidurilor şi graniţelor.*

Prin reconsiderarea trecutului, iniţiatorii proiectului deschid calea pentru o dezbatere mai largă despre politica graniţelor. La douăzeci de ani după căderea Zidului Berlinului, alte ziduri şi bariere rămân în picioare sau sunt construite în diferite părţi ale lumii. *Romanian Cultural Resolution-documentary* este un proiect iniţiat de Adrian Bojenoiu şi Alexandru Niculescu şi produs de către Centrul pentru cultură contemporană Club Electro Putere din Craiova. RCR documentary este o platformă de documentare şi cercetare a contextului artistic contemporan din România recentă, urmărind soluţiile şi tendinţele pe care artele vizuale le-au dezvoltat în ultimii ani. Proiectul a fost de asemnea itinerat la spaţiul „make a Point" din Bucureşti şi la Galerie 8 din Londra.

Ştefan Constantinescu (1968) este artist vizual şi cineast. În 2010 a participat la Bienala de la Bucureşti cu instalaţia *Un Albastru Infinit*, realizată din pictură şi fotografie. În 2009 a reprezentat Romania la Bienala de la Veneţia, cu filmele *Passagen* şi *Troleibuzul 92*. În 2009 a regizat împreună cu Julio Sotto filmul *Dacia, dragostea mea*, un portret al tranziţiei României de la comunism la capitalism, prin povestea automobilului Dacia, o emblemă a României Comuniste. În 2008 a realizat cartea *pop up*, *Epoca de Aur pentru Copii*, o carte despre istoria recentă a României.
Xandra Popescu (1980) este dramaturg, artist video şi curator. Lucrările ei abordează teme precum: creativitatea anonimă, auctorialitatea şi intimitatea în economia cunoaşterii. A studiat Ştiinţe Politice şi Scriere Dramatică. Una dintre lucrările sale curatoriale: *Chiar dacă nimeni nu te vrea, eu te voi iubi mereu*, a fost prezentată la Veneţia în Noua Galerie a Institutului Român de Cultură şi Cercetare Umanistică.

sus:
Disappearance of a Tribe by Deimantas Narkevicius
Video 2005, 10 min. Courtesy of Deimantas Narkevicius

dedesubt:
Liliana Moro, ...senza fine, 2010, loudspeaker system, cd player with song Bella Ciao. Courtesy: the artist

jos:

Die Möbel der Proportionen / Furniture of Proportions, Video and object installation, 2009, 28.03min. Courtesy of: Yves Netzhammer and Galerie Anita Beckers, Frankfurt

pagina alăturată:
My Beautiful Dacia de Ștefan Constantinescu și Julio Soto, 2009

Peter Forgacs (1950) este un artist media și producător de film independent din Budapesta. Este cunoscut pentru seria de filme și instalații *Private Hungary*. Aceasta serie are la bază filme de amator realizate între 1920-1980, care documentează cursul unor vieți obișnuite care urma să fie tulburat de o extraordinara traumă istorică. A debutat internațional cu filmul *Familia Bartos* în 1988. Între 2000 și 2002 Peter Forgacs a fost în rezidență la The Getty Museum/Getty Research Institute din Los Angeles unde a realizat instalația *Danube Exodus: Rippling Currents of the River*. În 2009, Peter Forgacs a reprezentat Ungaria la Bienala de la Veneția, expunând instalația *Col Tempo – The W. Project*.

Zuzanna Janin (1961) realizează sculpturi, instalații, video, fotografie și performance. În lucrările sale abordează teme precum spațiul, memoria, timpul și tranziția. Între 2009 și 2010, a lucrat la o serie de instalații video intitulată *Majka from the Movie*. Seria este compusă din episoade non-narative, ce au la bază serialul de televiziune polonez *Madness of Majka Skowron*, în care, în copilăria sa, Zuzanna Janin a interpretat personajul principal. Astfel în

alăturat:
My Beautiful Dacia de Ştefan Constantinescu şi Julio Soto, 2009

dedesubt:
Exception and the Rule, Video, 2009, 28.03min. Courtesy of: Karen Mirza and Brad Butler

pagina alăturată, sus:
Either – Or – Private Hungary 3, Video and object installation, 1989, 43 min. Courtesy: Péter Forgács

pagina alăturată, jos:
Majka from the Movie, Video, 2009. Courtesy of : Zuzanna Janin

Majka from the Movie, adolescenta Majka Skowron evadează din serial şi vagabondează printr-un caleidoscop de cadre din televiziune şi cinema din anii '70 până în prezent.

Karen Mirza şi Brad Butler lucrează împreună din 1997. Activitatea lor are la baza colaborarea şi dialogul. Aceasta se manifestă printr-o practică diversă precum film, instalaţie, fotografie, performace, publicaţii şi proiecte curatoriale. Activitatea lor se angajeaza în problematizarea unor concepte precum „colaborarea", „participarea", „răsturnările sociale" şi rolul tradiţional al artistului ca producător şi cel al publicului ca receptor. Proiectul lor actual *The Museum of Non Participation*, comisionat de către Art Angel, propune un muzeu conceptual geo-politic format din gest, imagine şi bariere de limbaj.

Liliana Moro (1961) trăieşte şi lucrează în Milano. În 1989, împreună cu alţi artişti, a fondat Via Lazzaro Palazzi în Milano, care s-a închis în 1993. În 1992, a fost invitată de Jan Hoet să participe la *Documenta IX* în Kassel, iar în 1993 a făcut parte din Open Section la Bienala de Artă de la Veneţia. A participat la importante expoziţii de grup, printre care *Italics*, curatoriat de către Franesco Bonami în Palazzo Grassi şi *Save Venice* la Magazzini del Sale la cea de-a 53-a Bienală de la Veneţia.

Deimantas Narkevicius (1964) este artist şi cineast stabilit în Vilnius. Aşa cum a declarat în numeroase rânduri, filmele sale sunt într-o oarecare măsură sculpturi extinse. Adeseori acestea sunt adaptate spaţiului de expunere, iar din punct de vedere tematic, pleacă de la circumstanţe personale foarte specifice. Lucrând în formate diferite de film, inserează de multe ori fragmente din alte medii – desen, fotografie şi media. El a câştigat recunoaştere largă pe scena artei internaţionale şi a reprezentat Lituania la cea de-a 49-a Bienală de Artă de la Veneţia, în 2003.

Yves Netzhammer (1970) este un artist elveţian care activează în Zürich. Lucrează cu instalaţii video, proiecţii de diapozitive, desene şi obiecte. În 2007, a reprezentat Elveţia la Bienala de la Veneţia împreună cu Christine Streuli. În 2003 şi 2005, a participat la *Moving Image Biennial* în Geneva. Lucrările sale fac parte din colecţii precum: FRAC – Nord-Pas de Calais, Dunkerque, FRAC – Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille sau Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum din Duisburg.

Ultima Revoluţie Analogică, o Cutie a Memoriei a fost lansat în cadrul Bienalei de Artă de la Veneţia în 2011 şi intinerat în Bucureşti (Make a Point) şi Londra (Galerie 8).

The show also known as...

MODERN TALKING
Museum of Art Cluj-Napoca
February 15 – April 15, 2012

Organizers:
Nicola Trezzi and Daria D. Pervain (Sabot Gallery),
in collaboration with Ewa Gorzàdek, Helena Kontova and Giancarlo Politi
Artists:
Sonia Almeida (Portugal); Mark Barrow (USA); Baldur Geir Bragason (Iceland); VittorioBrodmann (Switzerland); Ana Cardoso (Portugal); Aline Cautis (USA); Radu Com?a (Romania); Ann Craven (USA); Francesca DiMattio (USA); Ida Ekblad (Norway); Enzo Giordano (Italy); Heather Guertin (USA); Daví? Örn Halldórsson (Iceland); Ingunn Fjóla Ing?órsdóttir (Iceland); Jacob Kassay (USA); Gilda Mautone(Italy); Florin Maxa (Romania); Dan Măciucă (Romania); Elizabeth Neel (USA); Ylva Ogland (Sweden); Paloma Presents şUrs Zahn & Roman Gysinţ (Switzerland); Zak Prekop (USA); Jo Robertson (Great Britain); Ma gorzata Szymankiewicz (Poland); Patricia Treib (USA); Daniel Turner (USA); Garth Weiser (USA).
Special project: Sarah Ortmeyer (Germany)

deasupra:
Modern Talking, exhibition view. Photo credit: Zoltán Gábri

alăturat:
Ann Craven, Night Wave, 2011. Courtesy Conduits, Milano. Photo credit: Zoltán Gábri

pagina alăturată, sus:
Radu Comşa, Pictură transmutată, 2012, textile, wood, ground. Courtesy SABOT, Cluj. Photo credit: Zoltán Gábri

pagina alăturată, jos:
Dan Măciucă, Untitled, 2012, mixed media, variable dimensions. Courtesy Ivan Gallery, Bucharest. Photo credit Zoltán Gábri

text de **NICOLA TREZZI**

The story behind the show also known as "Modern Talking," "Four Rooms" and "Painting Overall" is the story of how editing and curating can possibly collide. I was organizing the Prague Biennale, which is a recurring exhibition made by editors-turn-into-curators and which structure intuitively follows that of a magazine. Avoiding the unified format of the majority of biennials functioning nowadays, the show in Prague is a sort of Chinese Box in which several co-curators are invited to propose things without knowing about what the other co-curators are actually doing. Very similar to what a magazine does with its content.

Only the directors – the editors – know the whole plot. Being one of them allowed me to discover that one of the sections was going to be presented as a freestanding and independent show in another venue in the UK. And something similar happened already during the previous edition when a show was presented in a private gallery in Berlin and then was expanded and became one of the sections of that year's edition.
The awareness of this potential for a show to be part of a bigger picture as well as something living "on its own" really excited me. Furthermore those previous examples gave me the courage to realize what I really wanted to do since the very beginning: to give one more chance to the artists I invited.
"Painting Overall," the section I co-organized in Prague was mostly including artists who were exhibiting for the first time in an international show. Many of the Americans never showed in Europe before, so when the show went down I thought it would have been a waste not to give them more exposure – especially because they deserved it. Art can be easily put in a van and travel in the so-called "border-less Europe", so why should I waste the

occasion the fate was giving me?
Following this initial desire I decided to construct a conceptual armature around the show in order to break the cliché of the traveling exhibition. I was not interested in doing a blockbuster show since none of the artists in the show were blockbuster artists (yet). Also the initial show was the result of three people choosing, I wasn't the only one in charge, and therefore I needed a structure to carry on choices, which were not mine. Life is a big compromise but only smart people make it looking like the other way around.
While conceiving the future of the project the fist metaphor coming to my mind was that of a snowball: rolling from country to country, from Czech Republic to Poland and from Poland to Romania the show was meant to grow, having local artists becoming part of the show for each new venue.
In order to activate this strange kind of creature, between a blob and a circus, I decided that each show was going to have a different title, which was a way to acknowledge how malleable the exhibition format can be and how one single topic, painting, can be seen from different angles.
Following this path in Prague it was called "Painting Overall" and was meant to show how artists dealing with the legacy of painting are able to stretch the medium to results that are quite unexpected: from iron structures to sculptures made out of canvas; from textiles over-painted to collage. Painting could be so many things and it could be on the walls, on the floors, on canvas, linen and fabric. This first iteration was also paying respect to one artist whose practice has made my understanding of painting very special and unique.
When the show came to Warsaw I knew I needed another identity for that body of (art) works. They were the same but not the same since the context was different. I started to do research and came out with the idea of Four Rooms, the legendary movie from the 90s. I invited an artist, who devoted an entire series of paintings to the main character of the movie, to design the poster for the show and I asked the hosting co-curator to invite a Polish artist to do something site specific.
After Warsaw the show went to Cluj-Napoca and there I decided to homage a collective, which was founded by one of the artists in the show, as well as a blog of a friend of mine. Both of them were called Modern Talking, which was just the perfect title. Here my co-curator invited three Romanian artists from three different generations whose work is vaguely modern (what does that mean after all?). Their work, together with the others in the show, became an interesting alternative to the infamous Cluj School which consists of painters working with figuration on a gray palette. Knowing that scene quite a bit I wanted to propose something completely different waiting from some crisis (or epiphany?) to come.
As you can read, the show went through three lives and it would have continued to Tel Aviv if the new director of the destined institution would not have decided to cancel all shows scheduled before her inception (considering all the custom problems we would have had it was kind of sign of destiny.) But three is a good number and it shows a schizophrenic path that could have continued forever. Same but different someone would say. Thank god it didn't continue since some collectors and dealers started to complain about their work being "gently stolen" by this editor and amateur curator.
In fact I approached this show in a way that is very similar to a text (whether is writing or editing), which gets first published in a magazine together with other articles – as one of the many sections of Prague Biennale – and then becomes a book and then another book. This continuous rumination, the change of title, the negotiation of the traveling show format is not used in shows as much as in texts. Hopefully it will. But being first and foremost an editor I wanted to bring that sensibility trying to understand what editing and curating can have in common and exchange. At the same time I wanted to nurture my initial mandate: I wanted my artists to have not only one international show in their CV, I wanted more. I secured only three with no time, money, resources or connection. What could happen if I had all that? Well that's another story…

sus şi jos:
Sala Dales, imagini din expoziţia Gheorghe Ilea
Fotograf: Bogdan Andrei Bordeianu
Credit: MNAC şi Plan B, Cluj / Berlin

GHEORGHE ILEA

Tronic art 1300

Sala Dalles, Bucureşti
12 martie – 06 aprilie 2012
Expoziţie organizată de MNAC împreună cu galeria Plan B, Bucureşti
aprilie – mai 2012
MNAC, Bucureşti
Curator: Mihai Pop

text de **MAGDA CÂRNECI**

Fără să fie un revoluţionar, Gheorghe Ilea a practicat întotdeauna o artă de calitate, situată între şcoli şi tendinţe, atentă la autenticitatea demersului său, la adevărul lăuntric al actului artistic, fie că era vorba de pictură neo-expresionistă (ca într-o celebră serie de „Vagoane de marfă") sau neo-bizantinistă (ca în seria „Document"), fie că era vorba de obiect pictat, de instalaţii şi performanţe (ca în impresionantă „Grămadă de gunoi").Un optzecist atipic, care a ales să trăiască şi să lucreze la Zalău, Ilea a reuşit să creeze de-a lungul timpului, liniştit şi domol, o operă consistentă şi convingătoare care l-a plasat printre artiştii cei mai stimaţi ai generaţiei sale. Poate nu e întâmplător faptul că lucrările sale au intrat în atenţia galeriei Plan B de la Cluj şi Berlin, care şi-a propus de câţiva ani să repună în discuţie înţelegerea şi valorizarea picturii româneşti din anii '70-'80 pentru o mai bună cunoaştere şi o mai dreaptă rescriere a artei româneşti a acelor decenii. Şi aceeaşi galerie reuşeşte să plaseze lucrări de Ilea în colecţii cccidentale, chiar dacă fără atâta vâlvă în jurul lor ca pentru alţi artişti mai tineri...

În seria de 56 de capote Dacia 1300 (sponsorizate de firma Tronic, de unde titlul bizar al expoziţiei), pictate pe ambele părţi cu o virtuozitate de tip uneori trompe l'oeil, alteori căutat stângace, Ilea reface, din sintagme vizuale aparent disparate, un întreg univers domestic românesc. Tipic pentru România anilor '80, dar şi pentru ce a continuat să se perpetueze în familii şi mentalităţi chiar mai târziu, până în ziua de azi, acest univers domestic este de fapt o desfăşurare a memoriei personale a artistului – un fel de „muzeu existenţial mental", dacă se poate spune astfel, concretizat prin pictură, texte, desen, totul într-un ton nepretenţios, plin de umor şi căldură, ce reduce reactivitatea privitorului la pură empatie.
Există în expoziţie, transpuse într-o vibrantă peliculă picturală, scene din copilărie şi fotografii de familie, există foi de abecedar şi timbre mărite la o scară enormă, există sigle comuniste şi post-comuniste, steagul României şi figuri importante din istoria Transilvaniei, mai vezi reprodusă şi pictura spălată de timp a unei bisericuţe de lemn (amintind de seria bisericii din Păuşa din 2007), sau obiecte de ceramică populară, fotografii din armată dar şi pagini de cărţi de benzi desenate; în fine, nu lipseşte din lunga înşiruite de imagini nicio inscripţie „Made in China" sau un ultramodern cod de bare de preţuri în alb şi negru, ambele transpuse la aceeaşi scară mare a capotelor Dacia 1300, pentru a ne readuce în atenţie repere incontunabile ale actualităţii, care fac şi ele parte acum din memoria cotidianului nostru imediat. În acest depozit de amintiri pictate cu un fel de modestie, de o smerenie stilistică aproape, frapează onestitatea şi franchețea cu care Ilea a vrut să se elibereze, ca „dintr-un jet", de un întreg „album interior" de imagini, o lume interioară care riscă să devină desuetă, caducă, în actuala accelerare civilizaţională în care a intrat şi România şi care schimbă rapid obiectele ce mobilează domesticitatea noastră comună. În răspăr cu neo-fotografismul tinerei generaţii 2000, Ilea nu ezită să „revizitеze" obiecte „trecute" şi un figurativism aparent anacronic prin cuminţenia lui, mai apropiată de percepţia tradiţională şi de estetismul clasic decît de reclamă şi de fotografia digitală. Deşi foloseşte în lucrările sale, de fapt reproduce, fotografia clasică, analogică, el o picturalizează deliberat, căci ceea ce Ilea caută să regăsească este un „realism recuperator": el nu evită kitsch-ul, locul vizual comun, ba chiar o anume dimensiune „etnografică" a imaginilor sale, pe care le decupează dintr-un flux al memoriei aparent aleatoriu, le decupează de fapt ingenios, asumându-şi un anume paseism luminos, un figurativism terapeutic.
În evocarea vizuală calmă şi domoală, prin „eşantioane" simbolice, a unui tip de existenţă destul de provincială, destul de tradiţională, marcată de bucurii şi lipsuri sau constrângeri azi revolute, Gheorghe Ilea pare că doreşte să prezerve o lume încă apropiată de noi şi totuşi deja îndepărtată, şi atinge astfel în privitor o fibră afectivă neaşteptată, aparent uitată. Interesant este că rezonanţa aceasta emoţională a fost resimţită şi de publicul român din tânăra generaţie, semn că universul interior şi exterior fixat de Ilea pe capotele sale de Dacia 1300 face parte încă, măcar fragmentar, din moştenirea culturală a tinerelor generaţii, măcar sub formă curios fantasmatică, ce le va perpetua astfel încă o vreme...

tele-
nostru

ÎN FOCAR
SE AFLĂ
PLUTONIU

B.620

mama
şi
mătuşa
cînd
au
zburat
cu
avionul

CUTEZĂTORII PRINTRE NOI
STEJAR RĂSARE ...

capotă roşie

REPUBLICA POPULARA ROMANA
POSTA
ARATURA ADANCA
SPORESTE RECOLTA
35 BANI

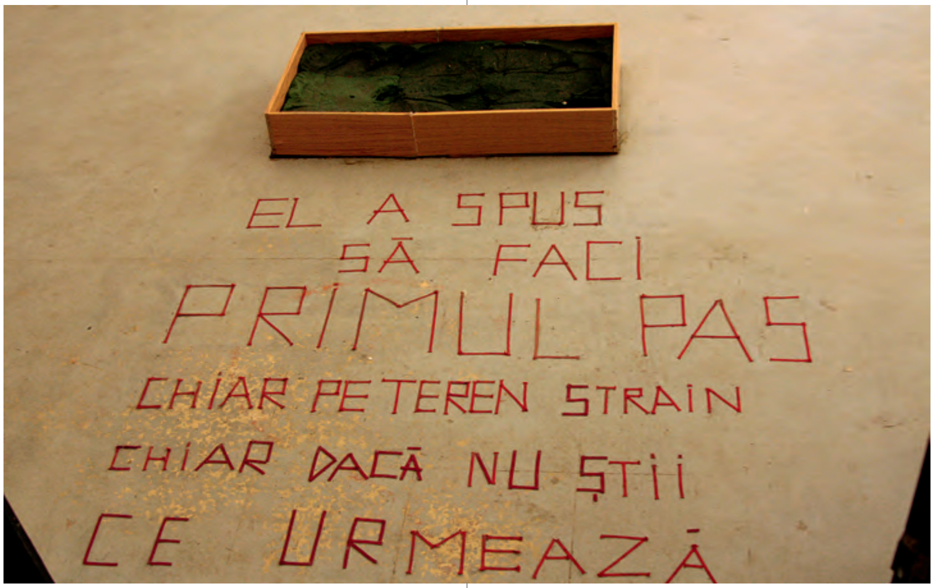
MARINA ALBU

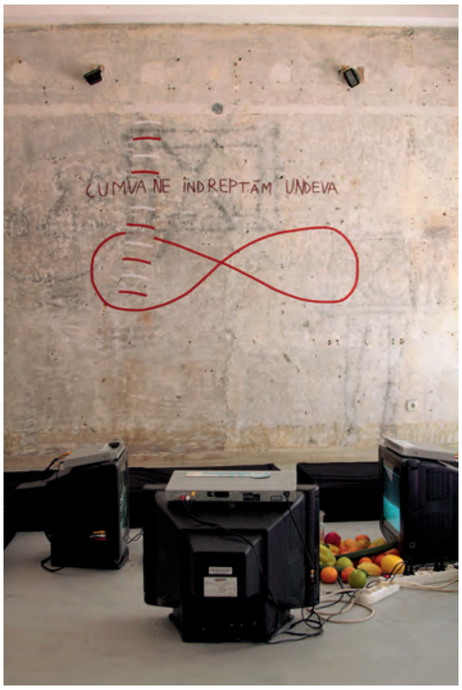
Închide ambii ochi. Ştiu că ştii

Eveniment Fantomă
3 – 19 martie 2012
Atelier 35, Bucureşti

text de **MIHAI SOBALA**

Atelier 35 e un loc bizar, care suferă că-i mereu ascuns de ochii lumii şi înghiţit de consumatorii de mâncare cu specific românesc ai restaurantului din faţă, e un loc în care arta se expune parcă în contra naturii ultra-hrănace a românului sau turistului înfometat din faţă, şi pentru a ajunge la ea trebuie să traversezi un covor verde de gazon fals, o mochetă peste care parcă ţi-e teamă să treci pentru că îţi dă impresia că nimic nu poate fi dincolo de ea şi de uşa grea de metal de pe strada Şelari 13.





dreapta, sus:
Believe 2012

deasupra:
Detaliu ezpoziţie, The Overcoming Potentiality of Infinity, 2012, bandă textilă şi lână

Totuşi închizi ambii ochi şi intri. Îţi laşi urma pantofului într-o cutie cu un fel de lut, un „sol nesigur”. Miroase ciudat, a fructe uşor stricate, lumânări parfumate şi plastic încins, şi se aude muzică de prin toate ungherele restaurantelor din jur. Pe jos scrie, cu un material textil, EL A SPUS SĂ FACI PRIMUL PAS CHIAR PE TEREN STRĂIN, CHIAR DACĂ NU ŞTII CE URMEAZĂ. Terenul străin al expoziţiei care începe astfel este şi un teren ceva mai străin artei contemporane, mai mult preocupate de salvarea lumii decât de iubire, o artă care nu încurajează plânsul nici empatia decât pe teren ironic, activist-politic sau, în anumite cazuri, pe terenul mistic laic al paranormalului ori experienţelor extreme. Într-un text informativ scrie: „Convingerea şi credinţa sunt aspecte care traversează majoritatea segmentelor asamblajului din galerie, potenţialitatea fiind văzută ca omniprezentă în oricine şi orice, cu toţii putem fi creatori, chiar suntem, însă unii merg mai departe cu impulsul iar alţii îl obturează sau se amuză pe seama faptului că ar putea fi mai mult decat o iluzie, mai mult decât o secundă de sclipire şi alta de surâs. ”
Înţeleg prin credinţă, în acest caz, încrederea de a te abandona parcursului emoţional al expoziţiei, intrând în jocul artistului sau artistei dincolo de producţie, mesaj, obiect şi situaţie. Presimt că se încearcă un experiment de emoţie pură care intersectează în destule locuri caietul-jurnal şi jocurile de copii – cu mâinile (coasere, cârpire în filmul *Vindecare*, hrănirea pescăruşilor şi a gâştelor din filmul *Îmblânzire,* consolare, în *Grija*) – cu tot corpul (trasarea conturului, a propriei siluete, este una din primele experienţe corporale ale copiilor în jocurile-teme de la orele de desen ori pictură) – cu literele. În condiţiile în care ne învăţăm progresiv cu o estetică dezangajată emoţional, în care imaginile continuă să fie deadpan, gestul expresiv minimal, ne aşteptăm din partea oricărui proiect nou de artă mai degrabă la concentrări semnificante decât la asumarea unei răbufniri în lacrimi, atât de denotative.
Cu toţii putem fi creatori, chiar suntem. Legăm între ele sensurile obiectelor dintr-o instalaţie sau expoziţie într-o naraţiune nouă, ca într-un roman propriu, la fel cum am fi făcut cu un singur obiect, o pictură să spunem, înainte ca abstractul, minimalismul sau conceptul să anuleze recursul la naraţiune. Vizitarea unei expoziţii ar trebui să fie o stare de creaţie, iar artistul sau curatorul ar trebui să aibă la rândul său încredere, să ştie că ştim să producem ultrarapid eliziunile necesare, că rupem limitele spaţiale între obiecte şi că, fără teamă, cedăm şi schimbăm impulsul de a include în limitele cunoaşterii proprii arta care ni se oferă contra impulsului de a participa orbeşte la experienţa altuia. Poate că tot ce am scris până acum suferă de evidenţă, dar nu am făcut decât să reacţionez, să particip, emoţional, la experimentul propus de Marina Albu la Atelier 35, să produc o critică emoţională, aşa cum întâlneai destul de des în revista Arta din anii ‘70 sau chiar ‘80, înainte de sofisticarea limbajului critic prin coduri, informare, înainte de metalimbaj. Experienţa din *Închide ambii ochi* e simplă: cumva, te aduce undeva, la conştientizarea aproape fizică a autoratului pe care îl ai asupra parcursului emoţional al unei instalaţii sau expoziţii, ori către o formă de înţelegere implicită a artei. Autoarea se ascunde sub anonimat – pentru că parcursul expoziţiei nu e autobiografic decât în măsura în care poate să devină biografia mea generică, de artist-privitor.

About life, houses, people and others...

Victoria Art Center, București
22 mai – 10 iunie, 2012

Artiști: Alina Tudor & Răzvan Neagoe
Curator: Petru Lucaci

text de **CARMEN DOBRE**

Expoziţia prezentată de Alina Tudor şi Răzvan Neagoe la Victoria Art Center porneşte de la experienţa de viaţă a segmentului de populaţie care este remunerat cu salariul minim pe economie (162,7 euro pe lună). România ocupă locul 8 în topul ţărilor cu cele mai mici salarii din Europa, şi bineînţeles, raportul dintre nivelul de salarizare şi preţuri dictează posibilităţile de consum. Astfel aflăm că românii cheltuie 30% din venit pe mâncare, un procent foarte ridicat în comparaţie cu celelalte state membre UE. Produsele cumpărate sunt în general ieftine şi de calitate slabă. Pâinea înregistrează un consum foarte ridicat în România, în timp ce produse precum laptele şi fructele se situează cu mult sub nivelul de consum al statelor vestice.

Cei doi artiști și-au asumat experimentul de a-și asigura necesarul de consum din salariul minim pe economie și și-au documentat reacțiile și trăirile din perioada respectivă. Expoziția rezultată include atât obiectele cumpărate și folosite în această perioadă cât și instalații, fotografii și video-uri care transcriu experiența artiștilor. Astfel, un șir de papuci orientați în direcția mersului semnifică cele 14 zile în care au fost cheltuiți banii. O serie de fotografii descriind gesturi de nervozitate și o conversație filmată dintre cei doi artiști aduc în prim-plan anxietatea produsă de experiment. O instalație care constă în 280 de bancnote de 5 lei împăturite sub formă de avioane de hârtie (reprezentând întreaga sumă cheltuită) poziționate dincolo de un fileu de volei, face referire la felul în care banii „au zburat" pe durata proiectului. Pe o masă se găsesc principale produse consumate, lapte, iaurt, apă, bere. Preponderența hranei în gama de consum asigurată de salariul minim pe economie este redată prin prezența unui frigider și a unui aragaz alături de bonurile care reflectă cumpărăturile făcute de cei doi artiști. Parcursul expoziției este punctat de elemente care sugerează repetitivitatea și transmit că a subzista din salariul minim pe economie impune un ritm obositor în care indivizii își duc existența fără bucurie și așteptări. Intenția acestei expoziții este de a vorbi într-o formă comprimată și individualizată despre dificultățile cu care se confruntă o parte semnificativă a societății românești.
Alina Tudor și Răzvan Neagoe lucrează împreună începând cu anul 2006. Preponderent ei folosesc ca modalitate de exprimare instalația îmbinând acțiunea, video-ul, fotografia, performance-ul filmat și obiectul. Ei acordă o atenție deosebită spațiului de expunere, în majoritatea proiectelor lor acesta reprezentând parte din instalație fie că este vorba de container, apartament, cabină telefonică sau galerie de artă. Demersul lor artistic se menține în zona socială și politică, fiecare proiect prezentat fiind o sinteză a unei perioade de timp.
Au fost implicați în diferite programe culturale, educaționale și de rezidență artistică cum ar fi *City Switch* (Franța 2011) în cadrul *Artistic Mobility and Trans-Mediterranean Cooperation* (2011 Franța), *I Love Bucharest* (2006-2009, București).
Au o bogată experiență expozițională în țară și în străinatate, printre cele mai recente amintim *Je suis passé / J'habite /Je vis* (în cadrul secțiunii „Resonance" a Bienalei de Artă Contemporană din Lyon, Franța), Bienala de fotografie Erosion (Lituania 2010), *The Travellers Box Project* (London 2010), 23rd Festival Les Instants Vidéo (Marseille 2010), MOnuMENTS (UNA Galeria, București 2010). De asemenea sunt implicați în diverse acțiuni care au ca subiect Orașul vs Natura, Societatea vs Politica dintre care amintim „Atenție la urs…" (intervenție artistică în cadrul „Protest în Vânt" – asociația Oberlicht Republica Moldova 2011), „Agenda"(2009), Red Spot (2008), „EXIST"– Phone Box (2007), stART Dambovița (2007).

Body World II

Victoria Art Center, București
25 aprilie – 15 mai 2012
Curator: Petru Lucaci

Artiști: 2 META, Alex Gâlmeanu, Bogdan Mateiaș, Decebal Scriba, Dragoș Ștefan, Gheorghe Rasovszky, Irina Ghenu, Lea Rasovszky, Marilena Preda Sânc, Octav Mardale, Petru Lucaci, Roman Tolici, Romana Mateiaș, Silvia Trăistaru, Teodor Graur, Traveling the Distance between Subject and Object, Valeriu Mladin, Victor Velculescu

text de **MAGDA CÂRNECI**

Body World II este cea mai recentă secvenţă din seria de expoziţii dedicate corpului la Victoria Art Center, în cadrul proiectului interdisciplinar „Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice" coordonat de pictorul şi curatorul Petru Lucaci.

Expoziția de față continuă explorarea, prin eșantioane reprezentative din diverse generații creative românești, a modalităților prin care tehnici artistice noi și vechi – fotografie și video, instalații și performance foto-filmat, desen și pictură – atacă mai mult sau mai puțin radical felul în care corpul uman poate deveni materie primă sau secundară, brută sau rafinată, pentru cercetări vizuale cu deschidere spre dimensi-

unea antropologică, sociologică, ideologică și uneori (rareori) chiar metafizică a actului artistic.
De-a lungul simezelor, modalități contradictorii și complementare de utilizare a corpului ca pretext plastic etern sau ca stereotip al vizualității contemporane, ca mijloc de subiectivizare a unei exteriorități agresive sau dimpotrivă ca o cale de obiectivizare, de externalizare a unor procesualități psihologice semi-incontrolabile ș.a.m.d. se întretaie și dialoghează.
O pondere destul de mare în actuala expoziție o au artiști cunoscuți ai generației '80. Gheorghe Rasovszky ocupă o sală întreagă, o mini expoziție de fapt, cu lucrări din perioade diferite, care concretizează divers din punct de vedere tehnic modul lui surprinzător de a folosi corpul (uneori propriul trup) ca arc/cheie/mască/punte între sub, infra, meta și supra-realitate. Teodor Graur expune câteva fotografii din anii '80, cu sine însuși ca icon ironic al unei umanități prinse în epocă de mrejele unei ideologii aparent moderne și aparent tehnologice, în fapt rigide și găunoase. Alături, imagini fotografiate ale acțiunilor grupului Euroartist București, format din Olimpiu Bandalac și Teodor Graur, care în prima jumătate a anilor '90 a reușit să întrupeze, cu umor și cu tâlc, atâtea clișee mentale și vizuale ale post-comunismului de început. Marilena Preda-Sânc expune câteva fotografii intervenite, pe care se pot citi limpede statement-uri feministe, pe linia cu care artista s-a făcut deja cunoscută în anii 90-2000. Grupul 2Meta propune o mostră din realismul tautologic și la firul ierbii sociale, cu care concepe și pictura și fotografia în ultima vreme. Valeriu Mladin expune câteva desene mari cu propriu său chip luat ca pretext expresivi pentru o demonstrație de meșteșug și virtuozitate. Petru Lucaci aduce câteva

pagina alăturată (de sus în jos):
1. Daniel Djamo, Routine (3), 2011-2012
2. Decebal Scriba, Failure, 1982

sus:
Petru Lucaci, Umbra

jos:
Gheorghe Rasovszky, Mireasa

imagini prin care demonstrează că pasiunea lui din ultimii ani pentru negrul modulat în cele mai subtile feluri pe pânza de pictură poate fi transpusă fără pierdere în body-art și în fotografie.
Din generația 70, Decebal Scriba expune două fotografii „istorice" ale unei performanțe cu un trup uman la malul mării, reprezentative pentru primele acțiuni artistice de acest fel din mediul românesc. În schimb Wanda Mihuleac, deși din aceeași generație, și trăitoare și ea la Paris de multă vreme, preferă să expună fotografii recente ale unui performance al grupului Anonyme XXI din care face parte, performance care instanțiază comic și critic deopotrivă modul în care atribute ale feminității sunt folosite kitsch în publicitatea contemporană.
Din generațiile mai noi, de după anul 2000, voi aminti fotografiile Cristinei Ardelean, abordând inteligent relația dintre natural și artificial prin intermediul unui trup feminin simbiotizat cu structuri tehnologice; foto performance-ul Romanei Mateiaș care ia ca pretext chirurgia estetică pentru a înscena un „cap uman estetic" de o frumusețe contradictorie; portretele de familie, pictate hiperrealist, ale Silviei Trăistaru; picturile tot hiperrealiste din seria „Nobody", cu trupuri umane văzute din spate, ale lui Roman Tolici; sau desenele căutat naive, situate între ironie și stupoare, ale Leei Rasovszky.
All in all, o expoziție convingătoare pentru tema corpului uman, atât de frecvent abordată și de banalizată în producția vizuală cotemporană.
Convingătoare prin lucrările selectate (și care se găsesc reproduse într-un consistent catalog) dar și prin conceptul curatorial, care subliniază rupturile, salturile estetice, dar și continuitățile, complementaritățile fertile, dintre generații artistice diferite. Ceea ce provoacă la vizionare un sentiment tonic de solidaritate și percepția pozitivă a unei cursivități spirituale.

subREAL

Retrospect
MNAC, Bucureşti
31mai 2012 – 21 octombrie 2012

Curator: Raluca Velisar
Exhibition design: Attila Kim

text de **ADRIAN GUŢĂ**
foto: **IOSIF KIRÁLY**

pagina alăturată (de sus în jos):
1.News from Dracula
2. Castelul din Carpaţi

dedesubt:
Serving Art

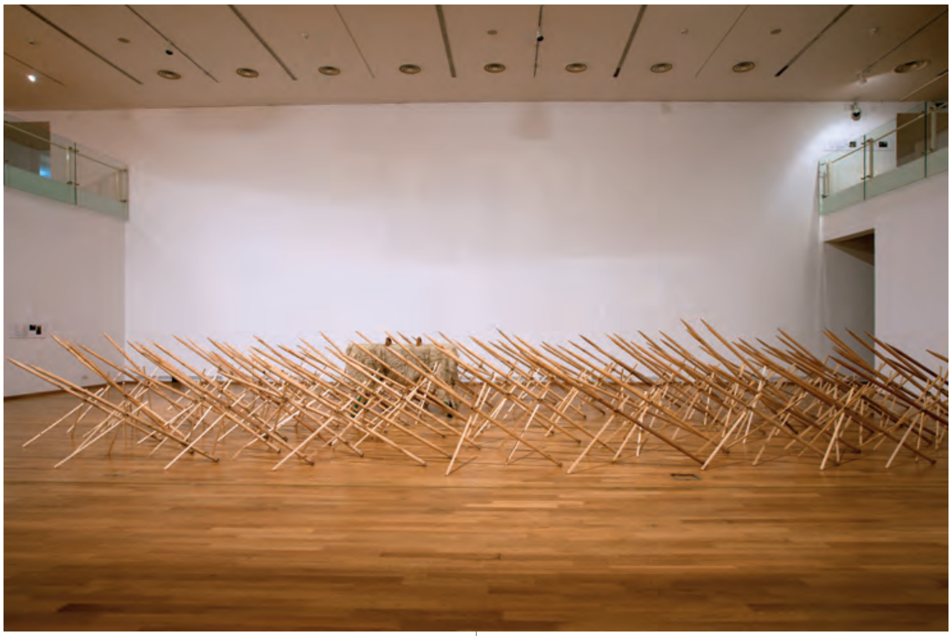
Impresionantă această retrospectivă a grupului subREAL la MNAC, atât prin calitatea proiectelor selectate, presărate pe întinderea a peste două decenii şi reunite pentru prima dată în acelaşi spaţiu de prezentare, cât şi prin performanţa discursului curatorial coroborată cu a designului expoziţional. Este una din cele mai bune expoziţii oferite până acum publicului de către Muzeul Naţional de Artă Contemporană, în cei aproape opt ani de existenţă. Efortul instituţional a pus la încercare o echipă care a funcţionat fără reproş, cum îmi spunea Iosif Király, sub direcţia curatorială a Ralucăi Velisar. În plus, s-a dovedit inspirată colaborarea, în premieră, cu un designer de expoziţii, Attila Kim, care lucrase până acum (nu mai puţin benefic) cu o galerie particulară, în Bucureşti: Anaid Art Gallery.

subREAL Retrospect este rodul eforturilor reunite şi armonizate ale curatorului & staff-ului MNAC, arhitectului şi artiştilor înşişi. Putem să sugerăm, fără ezitare, oricărui vizitator străin care ajunge în vara/toamna aceasta în Bucureşti şi care vrea să cunoască arta contemporană românească la ea acasă, printr-un reper reprezentativ, să parcurgă traseul de două etaje al expoziţiei în discuţie. Invitaţia este adresată, cel puţin în egală măsură, şi doritorilor locali de a lua contact cu o istorie concentrată în imagini, obiecte şi texte a subREAL-ului. Importanţa acestei retrospective este dată şi de faptul că subREAL a deschis, practic, drumul artiştilor români care au început să aducă zona noastră de creativitate vizuală într-un plan semnificativ al atenţiei mondiale. Mă refer aici, dincolo de grupul în discuţie, la „noul val" al cinematografiei româneşti, la exponenţii aşa-numitei şcoli de la Cluj (pictură) ori la Dan Perjovschi, Dumitru Gorzo, Anca Benera, Irina Botea, Ciprian Mureşan... Nu ascund că pentru mine este egal important „detaliul" că cei trei membri ai „formulei" iniţiale subREAL: Călin Dan, Iosif Király, Dan Mihălţianu, deveniţi duo, adică Dan şi Király din '93, după ce Mihălţianu a optat doar pentru cariera individuală, sunt, cu toţii, reprezentanţi ai generaţiei '80 a artelor vizuale din România. În plus, am fost coleg de promoţie, la istoria şi teoria artei, cu arădeanul Călin Dan (1979); după aproximativ un deceniu de analiză şi promovare a neoexpresionismului şi limbajelor alternative în arta românească a tinerei generaţii, de participare la dezbaterile pe tema postmodernismului şi de contribuţii curatoriale, Călin Dan a trecut pragul (deloc înalt dacă privim din perspectiva artei conceptuale...), păşind în zona creaţiei vizuale şi s-a redefinit treptat ca artist new/multimedia – fără a renunţa definitiv la calitatea de critic şi teoretician, şi mai ales impunându-se în pionieratul instituţional alternativ: a fost primul director al Centrului Soros pentru Artă Contemporană din Bucureşti, în acest context iniţiind şi coordonând primele expoziţii anuale ale C.S.A.C. Iosif Király şi Dan Mihălţianu sunt, în ce-i priveşte, artişti cu evoluţii personale remarcabile, acestea atrăgând întâi atenţia, în anii '80, pe „terenul" atât de fertil al Atelierului 35, apoi desfăşurându-se cu amplitudine crescândă atât în ţară cât şi pe alte meridiane. Mihălţianu trăieşte şi lucrează mai ales în Berlin şi Bergen, Călin Dan s-a stabilit la Amsterdam, însă ambii pun în operă în continuare proiecte substanţiale şi în România.

Substanţa „producţiilor" grupului subREAL este inscriptibilă, încă de la începuturi, în coordonatele artei conceptuale şi ale avatarurilor sale. Modalităţile de exprimare includ instalaţia, fotografia, video, performance, nuanţări ale menţionatelor categorii, precum fotografia performativă, foto- şi video-instalaţia; importantă e şi susţinerea/„developarea" textuală răspândită în cataloage, reviste, interviuri, prezentări publice, care constituie „armătura" ideatică împărtăşită a proiectelor.

În prima perioadă de existenţă a grupului, în formula de trio, chiar şi un timp după modificarea ei, "discursul" s-a concentrat pe structurarea unei viziuni critice retrospective asupra unor situaţii şi caracteristici ale regimului totalitar răsturnat în decembrie 1989, dar şi pe aducerea în atenţie, problematizarea unor gripaje apărute în edificarea mecanismelor tranziţiei spre o societate democratică. Sunt punctate semnalele agresive ale consumismului emergent. Sunt deconstruite, cu ironie acidă/subtilă, mituri politice, istorice, culturale, percepţia şablonardă din exterior a României, sunt atacate tabù-uri comportamentale. De la *East-West Avenue* (1990, prima „ieşire la rampă", semnată doar de Călin Dan şi Dan Mihălţianu) şi *Alimentara* (1991) la *Je t'aime, moi non plus* (1991, 1992), *Eurasia* (1992), *Campaign* (Dan şi Király, 1995, varianta expusă: 2006), în sfârşit la bogata şi îndelungata serie *Draculaland*, începută în 1992, continuată şi după ieşirea din grup a lui

Mihălţianu, incluzând între alte „episoade" *Castelul din Carpaţi* (1994, 2010) şi *News from Dracula* (1995), iată exemple care ilustrează acest extins front conceptual.
Duchamp, într-o anumită măsură Beuys, au fost importante modele pentru subREAL, primul pe un termen mai lung decât al doilea, cred. Era vorba de raportarea la realitate, de atitudine, dar şi de mijloace de lucru, nu în ultimul rând de rolul artei în societate (aici are un cuvânt de spus inclusiv şamanismul lui Beuys). Luciditatea şi dimensiunea ironică a artei lui Duchamp au contat mult. Apropo de luciditate, însă şi de poezia cuibărită în vizibil, poate că aşa au descoperit artiştii noştri acel strat profund, subrealitatea, care musteşte de miracole, situaţii speciale, tensiuni, frumuseţi şi orori ascunse unei priviri superficiale.
Un miez postmodern este identificabil, în opinia mea, în lucrările şi strategiile grupului, în ambele etape, particularizate prin componenţă, ale istoriei sale: cea de trio, respectiv duo. Mă refer la un postmodernism care trece de mirajul „suprafeţei", pentru care citatul combinat nu e un simplu joc cultural speculativ, un postmodernism căruia nu-i este indiferent politicul sau relaţia între cultură şi politică, şi care, pe de altă parte, produce imagini plecând de la imagini, cu antrenarea unor transformări sau amplificări semantice de-a dreptul cuceritoare uneori. În aceeaşi ordine de idei, chestiunea identitară, de la nivelul indivizilor la acela al marilor comunităţi, de la clişeul urban la cele ale culturii populare şi până la reproducerile artei oficiale, poate fi şi ea considerată un reper tematic major pentru creaţia subREAL-ului, unul nuanţat prin contextualizări şi căruia abordarea câteodată ludică nu îi diminuează substanţa. La drept vorbind, această dimensiune a operei, problematica identitară, prin constantele şi mutaţiile care definesc identitatea, se hrăneşte şi din experienţa de viaţă individuală şi ca grup a artiştilor în discuţie, călători pe meridianele geo-culturale ale lumii aflate în plin proces de globalizare.
O parte din consideraţiile de mai sus vizează cu prioritate cele petrecute pe traseul parcurs de subREAL (compus, începând din ultima parte a lui 1993, din Călin Dan şi Iosif Király) după mijlocul anilor '90, odată cu rezidenţa la Künstlerhaus Bethanien, Berlin, în 1995-1996. Modificarea de fond faţă de „vârsta" anterioară e declanşată de valorificarea foto-arhivei revistei Arta, acumulată din anii '50 până la sfârşitul deceniului nouă al secolului trecut. Se deschide astfel capitolul Art History Archive, prin *Dataroom* (1995). Inspirata explorare a negativelor din arhivă are drept spectaculoasă consecinţă *5 Suitcases* (1995, 1997), demers care, la rândul său, provoacă seria *Serving Art 1-3* (1998-2000). În fine, drumul invers de la personaje reproduse la cele vii, şi acestea până la urmă „fixate" fotografic, se traduce prin încă un grupaj de câteva subserii, iniţiat în 1999, al cărui denominativ comun este *Interviewing the Cities (Re-enacting, Framing..., Listening to Statues, Visiting the Museums).*
Postmodernismul la care făceam trimitere beneficiază într-un asemenea cadru factual de noi ipostazieri. „Aura" evenimenţial-conjuncturală din jurul reproducerilor propriu-zise de artă oficială, aducerea fragmentară în prim-plan a acesteia („aurei"), transformarea martorului fotografic în referent pentru pictura d'après, modifică sau răstoarnă postmodern "cursul normal" al lucrurilor, îndepărtează şi mai mult „opera", ce şi-a recâştigat într-un fel statutul, de modelul direct din realitate.



Aşa cum îmi spunea cu limpezime concluzivă Iosif Király, la o parcurgere împreună a subREAL Retrospect, tot ceea ce au făcut el şi Călin Dan, ca grup, de la *Arhiva de Istoria Artei* încoace, este punerea în dezbatere a condiţiei artei, artistului, operei. Nu este o abordare elitistă a unor chestiuni evident esenţiale pentru domeniul de definiţie, actualizat, al culturii vizuale, ci o dovadă a preocupării sincere, pe termen nelimitat, faţă de viabilitatea şi importanţa în existenţa noastră ca fiinţe sensibile şi inteligente, a artei.
Nu mi se pare lipsit de importanţă să menţionez că arta subREAL-ului s-a constituit de la începuturi şi până în prezent în condiţii de osmoză fără fisuri, nefiind vreodată aduse în discuţie contribuţiile specifice ale unuia sau altuia dintre membrii grupului.
Expoziţia face demonstraţia unei remarcabile înscrieri spaţiale, a unei ritmări exemplare a proiectelor în succesiunea lor în perimetrul etajelor II şi I. Acesta este traseul propus, coborâtor, al expoziţiei. Cei preocupaţi de ordonarea cronologică a proiectelor o pot afla păşind pe scările ce leagă etajele doi şi unu, fiecare proiect fiind personalizat printr-un tip sau altul de informaţie cuprinse în casete luminoase. Lucrările propriu-zise nu sunt supuse unui traseu cronologic, chiar dacă mai multe dintre cele timpurii se află la etajul doi. Display-ul de la etajul întâi, atent mai degrabă la ritmuri structurale şi folosind inspirat inclusiv supanta, îşi aduce hotărâtor aportul la ceea ce consider a fi o expunere dinamică şi convingătoare a unora dintre cele mai percutante, vizual şi semantic, instalaţii din arta românească de după 1990.
Retrospectiva subREAL de la MNAC contribuie la aducerea în prim plan a reperelor majore care au configurat şi consolidează poziţia importantă a culturii vizuale create în România, în ierarhia mondială a ultimilor ani.

DAN MĂCIUCĂ

Nothing to Hide

Nothing to Hide
27 aprilie – 28 mai 2012
BAZIS contemporary art space
Fabrica de Pensule, Cluj-Napoca

text de **VOICA PUŞCAŞIU**

Expoziţia lui Dan Măciucă, Nothing to Hide, *găzduită de Bazis, prezintă preocupările unui pictor care a preferat să se îndepărteze de tehnica sa obişnuită şi a ajuns la a-şi relua nişte obiceiuri mai vechi prin prisma colajului, sculpturii şi artei video. Dan Măciucă este cunoscut pentru pânzele sale spectaculos dinamice şi spontane, cu pastă aplicată în straturi groase, ce demonstrează o atentă orchestraţie cromatică şi o compoziţie bine gândită. Suprafeţele picturilor sale sunt rugoase şi texturate, apropiate de basoreliefuri, iar interesul său pentru toate aspectele materialităţii (structură, textură şi, în cele din urmă, volum) l-a condus inevitabil spre a transcende bidimensionalitatea picturii. În lucrările expuse la Bazis, artistul a hotărât să meargă chiar mai departe, transpunându-şi picturile în obiecte tridimensionale, rezultatul neputând fi altfel decât spectaculos.*

În abordarea mai vechilor sale teme şi provocări şi în repoziţionarea lor în alte tehnici, artistul adaugă (literalmente) o nouă dimensiune; astfel nu par a fi rigide sau vetuste, ba chiar devin mai interesante şi mai complexe, deschizând noi problematizări. Acest lucru demonstrează că reflecţia, din ce în ce mai amănunţită, asupra aceloraşi vechi întrebări nu este neapărat ceva rău, atâta timp cât reuşeşti să găseşti răspunsuri noi, surprinzătoare şi misterioase. Exact aşa se întâmplă şi aici.

Obiectele folosite în colaje/sculpturi sunt în general găsite şi reîntrebuinţate – plastic (PET), resturi industriale, bucăţi de sticlă şi lemn, diverse materiale cu diverse texturi. Obiectele capătă o nouă viaţă, un nou sens şi o nouă funcţie, după ce au fost aruncate şi declarate nefolositoare. Muchiile lor ascuţite creează finisaje fruste, iar culorile, deşi asemănătoare paletei obişnuite a artistului, nu mai sunt obţinute prin amestecuri fizice de pigmenţi, ci se afirmă şi funcţionează autonom, juxtapuse. Un alt element este utilizarea revistelor comerciale, care se regăsesc din plin în jurul nostru şi cărora nu le dăm atenţie; aici, ele au primit alte forme, au devenit peisaje stranii: vârfuri, văi şi peşteri ce captează privirea, în ciuda aparentei lor dezordini.

Expoziţia conţine trei piese create, mai mult sau mai puţin, în aceeaşi manieră, dintre care o preferăm pe prima din dreapta (ordinea din expunere). Valoarea sa provine din faptul că trece foarte bine mesajul artistului către privitor, iar compoziţia echilibrată şi armonioasă ne-a plăcut în mod special. Lucrarea de lângă este mai apropiată de tridimensional, artistul folosind ţevi îndoite şi sârme, în timp ce compoziţia care conţine diverse recipiente din plastic este clară în simplitatea sa şi cu o cromatică provocatoare. O invenţie excelentă pentru toată expoziţia este modul în care au fost iluminate cele trei piese. Becul din capătul unui tub, anexat lucrării, ce planează deasupra ei ca o undiţă, creează o iluminare extraordinară pentru fiecare piesă, iar astfel întreaga atmosferă a expoziţiei devine foarte elegantă. Restul luminilor sunt oprite, cu excepţia videoproiectorului, iar pereţii gri ai galeriei reprezintă un avantaj. Uşa de maşină de spălat, lipită de zid, pare o fereastră rotundă care arată ce este de cealaltă parte a zidului. Mănunchiul de haine dinăutru te poate face să zâmbeşti, însă cu cât te uiţi la dezordinea presată pe hublou, cu atât te abţii mai greu de a corela lucrarea cu *Le Plein* a lui Arman, chiar dacă în miniatură.

O lucrare ce se afirmă în această expoziţie este cea care reprezintă o lume întreagă creată şi conţinută într-un fost dulap de lemn cu sertare (după intuiţia mea), acum larg deschis, iluminat dinăuntru, care nu e decât o scuză pentru jocul cu cât mai multe texturi şi materiale, bucăţi de sticlă, smocuri de lână, resturi şi aşa mai departe. Vorbim despre un joc al diferenţelor, dar unul a cărui putere nu a fost pe de-a întregul dezvoltată, din păcate, mai ales că lucrarea pare oarecum deconectată de celelalte expuse.

Video-ul, pe de cealaltă parte, este concis, reprezentând o călătorie într-un teritoriu ciudat, cu o geografie bizară, văzută printre intermitenţele luminii stroboscopice. Atelierul dezordonat, prezentat aici, o idee despre ce înseamnă depozitul unui colecţionar maniacal, este transpus într-o manieră sobră, vag deconcertată de adăugirea unui zgomot de fundal aritmic şi de anterior menţionata lumină stroboscopică. Acest experiment a avut un rezultat spectaculos, cu texturile sale specifice, cu aspectul de apă ce se scurge încet, cu perpetua senzaţie de premoniţie, ca şi cum ai explora ceva ce nu ar trebui să vezi. Artistul nu are nimic de ascuns, chiar dacă priveliştea nu e cea mai plăcută.

Cu toate aceste bine construite experimente, Dan Măciucă demonstrează că poate, cu uşurinţă, să se depăşească pe sine, în acelaşi timp rămânând fidel căii construite de propriile obsesii. Expoziţia sa, paradoxal elegantă, împreună cu cea a lui Dragoş Badiţă de la Lateral Art Space au fost cele mai bune două expoziţii pe care le-am văzut la Fabrica de Pensule în ultima vreme. Sperăm ca frecvenţa unor asemenea evenimente va creşte.

dreapta:
Dan Măciucă, Nothing to Hide, exhibition view. Photo credit: Sergiu Bozantan

pagina alăturată:
Dan Măciucă, Nothing to Hide, exhibition view. Photo credit: Sergiu Bozantan

Dan Măciucă, Nothing to Hide
April 27 – May 28, 2012
BAZIS contemporary art space
Paintbrush Factory, Cluj

text by **VOICA PUŞCAŞIU**

The show hosted by Bazis, Dan Măciucă's Nothing to Hide *brings forth another painter who also on this occasion decided to step away from his familiar medium and tackle his old interests in the form of collages, sculptures, and also video. Dan Măciucă is well known for his wild, spontaneous canvases, on which thickly applied paint still gives proof of a well-thought chromatic arrangement and composition. The surfaces of his works are rough and textured, and already close to reliefs; his interest in all things having to do with matter: its structure, texture, and ultimately volume, inevitably brought him to outgrow the bi-dimensional plane of traditional painting. In the works shown at Bazis, the artist decided to go even further into translating his paintings to 3D objects, and the result is nothing short of spectacular.*

In taking up his older themes and quests and rephrasing them in different media he (literally) adds a new dimension to them, thus they don't seem to be dull or passé, instead they become more interesting and complex, posing new problems. This just goes to show that digging ever deeper into the same old questions isn't necessarily something bad, as long as you manage to find surprising and intriguing new answers, this being precisely what is happening here!

The objects used in the collages / sculptures are mainly found and repurposed items such as (plastic) bottles, industrial scraps, pieces of glass and wood, different materials with as many different textures as possible. This offers a new life, meaning, and function to these objects after they have been cast off as useless. The jagged edges offer a raw finish and the colors, although quite similar to the artist's usual pallet are no longer obtained through physical combination of pigments, but rather found such as they are and then juxtaposed. Another element is the use of commercial magazines, which are found in over abundance all around us and to which we don't exactly pay attention; here they have taken on other shapes, they've become strange landscapes: peaks, valleys, and caves that capture the eye despite their apparent mess.

The show contains three pieces created more or less in this same manner, my favorite of which is the first one on the right-hand side. Its value comes from the fact that it is just perfectly clear in getting the artist's message across to the viewer, and also I especially liked the uncluttered and very well balanced composition. The work next to it is much more three-dimensional, using bent pipes and wires, while the composition that used various plastic bottles was clear in its simplicity and chromatically exciting. What I found to be an excellent invention for the entire show was the way these three pieces were illuminated. The light-bulb at the end of a tube that is built in the work and hangs above it like some sort of fishing pole creates an amazing lighting for each piece and the entire atmosphere of the show becomes incredibly elegant because of this. Any other lights are turned off, except for the video projector, and the gray walls of the gallery really work to an advantage. The washing machine door, stuck to the wall, has the appearance of a round window that shows you what's on the other side of the wall. The jumble of clothes inside make for a piece that initially makes you smile, but as you look at the clutter pressed against the glass you cannot help but reference Arman's Le Plein, *albeit a miniature version of it.*

A piece that stands out in the show is the world created and contained in what used to be a wooden chest of drawers (by my best guess), now torn open, illuminated from the inside, which it is mainly an excuse to play with as many textures and materials as possible, the shards of glass, the clumps of wool, the leftovers, and so on. It's a game of differences, but one who's power I'm afraid was not fully developed, especially since I find it to be somewhat disconnected from the other displayed works.

The video on the other hand is spot on, a journey through a strange land with bizarre geography seen between the flashes of the strobe light. The messy artist studio that is actually presented, the glimpse into what looks like a hoarder's collection, all rendered much more serious and even slightly disturbing by the addition of the unsettling background noise and the aforementioned usage of the strobe light. This experiment had a really great outcome, with the particular textures, the trickling water aspect, the constant feeling of apprehension you get, as if you are exploring something you should not be seeing. The artist has nothing to hide, even if it's not the prettiest sight to behold.

With these well constructed experiments, Dan Măciucă proves that he can very well rise above what is expected of him, all the while sticking closely to the path set up by his obsessions. His paradoxically elegant show, along with Bădiţă's at Lateral Art Space were two of the best shows I have seen at the Paintbrush Factory for what seemed to be quite a long time. Hopefully their frequency will once again pick up.

Constanţa Caz

Constanţa Caz 012
Centrul artelor vizuale (Căminul artei), Bucureşti
12 – 23 mai 2012
Curator: Gabriel Brojboiu

text de **MAGDA CÂRNECI**

jos:
Wanda Zyborska, Performance

pagina alăturată (de sus în jos):
1. Anamaria Avram, Suit Case
2. Gabriel Brojboiu, My Global Self
3. Gabriela Gheorghe, Coşul Zilnic

Iată exemplul unui „caz artistic" reuşit, pe care nimic din start nu l-ar fi destinat ieşirii din magma provincialismului, care face încă ravagii prin filialele UAP din ţară. Dar e suficient să apară un artist în primul rând bun, în al doilea rând motivat de o energie participativă, trans-egocentrică, să-i spunem aşa, pentru ca gestul artistic să iasă din conformism şi anonimat. Artistul acesta este Gabriel Brojboiu. Iar locul unde începe să mişte ceva vizualmente interesant, care merită privit îndeaproape şi sprijinit, este Constanţa.

Temperament experimentator înnăscut, dar deopotrivă animat de morbul curatorial şi de talentul atragerii de spirite afine, Gabriel Brojboiu a reuşit, împreună cu câţiva artişti constănţeni, bucureşteni şi internaţionali, să creeze, din 2007 şi până în prezent, câte un eveniment anual care a dinamizat brusc, chiar dacă punctual, staza artistică a oraşului de la Marea Neagră. Deşi al doilea oraş al ţării ca populaţie, Constanţa are un deficit de locuri de manifestare culturală, pe măsura dificultăţii sale de a se transforma într-un veritabil oraş portuar de anvergură europeană, în ciuda premiselor locale propice. Cum să paliezi lipsa de galerii de artă suficiente sau condiţionările clasicului spaţiu muzeal local ? Asumând strategia, mai riscată, a spaţiilor de expunere neconvenţionale, neconfirmate, nonconformiste. Devenită o modă culturală de peste trei decenii în restul lumii – dar şi în România, într-o mai mică proporţie, mai ales după 1989 – „squatarea" artistică, ocuparea spontană şi temporară, prin acţiuni estetice, a celor mai neaşteptate locuri, dezafectate sau nu, ale unui oraş reprezintă o modalitate din ce în ce mai prizată de a ocoli conformismul birocratic al instituţiilor sau convenţionalismul mercantil al galeriilor private de artă. Dar este şi un mod de a anima artistic un loc altfel anonim, de a-l vitaliza cultural, de a-i conferi plusvaloare estetică. Un mod de a-ţi pune în joc creativitatea vizuală dar mai ales libertatea interioară pentru resuscitarea unui spaţiu şi a unei comunităţi.
Grupul Constanţa Caz este un caz şi pentru că a asumat această strategie estetică non-conformistă, ce-l singularizează în zonă, dar şi pentru că prima expoziţie a avut loc într-o... cazemată părăsită (de unde şi numele, poate). De fapt, se poate expune oriunde, şi la colţuri de stradă şi în garsoniere sau holuri de imobile, şi în ruine, lifturi de bloc, tramvaie sau cabine telefonice – versatilitatea spaţiului neconvenţional tinde, cum s-a observat, spre infinit. Diversitatea locaţiilor asigură în bună măsură dinamismul şi atracţia fenomenului, dar ea trebuie corelată cu o forţă pe măsură a producţiei vizuale, concepute şi amplasate în relaţie strânsă cu dispoziţiile concrete ale amplasamentului inedit. Arta în spaţii neconvenţionale e constrînsă cumva să fie provocatoare ca să reziste în dialogul cu „exotismul" părăginit sau nepotrivit al locaţiei, cu care finalmente trebuie să formeze un tot. Un tot trans-convenţional, fie contrazicând, fie completând sau exaltând latenţele vizuale sau spectaculare ale locului, înspre mai mult sens sau mai multă expresivitate.
Este ceea ce s-a întâmplat la prima ediţie, cea din cazemată, a grupului Constanţa Caz, căruia i s-a adăugat din solidaritate şi Dan Perjovschi, artist internaţional şi invitat special, venit de la Bucureşti. Acesta a intuit imediat că în acţiunea grupului se manifesta un inedit dinamism experimental, surprinzător pentru cuminţenia locului şi care merita încurajat.
Ediţia din 2008, desfăşurată într-o vilă în construcţie şi pusă sub titlul *Antropocity* (de la *antropos* şi *city*), a confirmat această orientare exploratorie şi provocatoare, aplicată – de data asta mai focusat tematic – problematicii existenţei urbane, a apartenenţei artiştilor la un cadru de vieţuire şi la o cultură profund şi iremediabil urbane. Exerciţiu de reorientare în imediat, cum a fost definită, expoziţia grupului a reuşit să atragă trei artişti din capitală, Dan Perjovschi, Georgiana Cozma şi Anca Benera, dar şi participarea unor artişti occidentali, sensibili şi ei la cuantumul de inovaţie culturală, inseminată local, a grupului constănţean. Este vorba de Kirsten Dehlholm (Danemarca) şi gruparea ei Hotel Pro Forma[1], de Johann Jascha (Austria) şi de Renate Christin (Germania), aceasta din urmă stând într-o rezidenţă de două săptămâni la Constanţa pentru a lucra în proiect. Aşa cum afirma unul dintre ei, ce s-a întîmplat la Constanţa a fost mai interesant decât s-ar fi aşteptat, mai emulativ şi mai gratifiant, faţă de prezumţiile iniţiale, dubitative faţă de locaţia de la Pontul Euxin. Şi din acest punct de vedere, merită observat aici reacţia pozitivă pe care energetismul grupului Constanţa Caz a provocat-o cu... constanţă, tuturor celor care au intrat în contact cu ei, chiar şi revistei ARTA (într-un număr anterior), sau autorităţilor constănţene şi a celor bucureştene – semn că o creativitate ieşită din comunul aşteptării locale poate convinge spirite şi instanţe instituţionale dintre cele mai diferite.
La a treia ediţie, din 2010, pusă sub denumirea (nu doar umoristică) „Ca-n gară", pentru că manifestarea multimedia a avut loc chiar în gara din Constanţa, componenţa grupului s-a diversificat, pe lângă un nucleu de bază apărând nume noi. Din el fac parte, pe lângă Gabriel Brojboiu, iniţiatorul şi mentorul grupului, Anamaria Avram, (cu o importantă pondere în proiect, deopotrivă artistică şi organizatorică), apoi Constantin Gheorghe, Gabriela Gheorghe şi Iulia Pană dintre artiştii constănţeni, la care se adaugă Dan Perjovschi Georgiana Cozma şi Marius Vatamanu de la Bucureşti, plus diverşi artişti invitaţi din străinătate – Severine Bourguignon (Franţa), grupul Hotel Pro Forma (Danemarca), Antonio Manfredi şi Raphael Vella (Italia). Gândită „site specific", în legătură cu stilul mobil, rapid, instabil, al existenţei actuale a milioane de oameni, supuşi

provizoratului şi dislocării pe diverse planuri, într-o existenţă „ca-n gară", Constanţa Caz 3 a animat în mod spectaculos spaţiul public al gării constănţene. Pintre obiectele de artă surprinzătoare, instalaţiile non-conformiste şi videourile provocatoare, reacţiile spontane ale călătorilor şi trecătorilor au fost neaşteptat de empatice, confirmând o adecvare, fie şi momentană sau punctuală, a gestului artistic cu o stare de spirit mai generală.

În 2012, grupul Constanţa Caz poposeşte la Bucureşti, într-o expoziţie concludentă, de etapă, care însumează – de data asta în „cubul alb" al unei săli clasice de expoziţie – cele mai reprezentative lucrări ale membrilor săi din anterioarele ediţii, deja menţionaţi, dar, ca de obicei, şi ale unor nou intraţi, precum Ruxandra Brojboiu sau Flavia Lupu. În mijlocul lucrărilor, frapează din nou ceea ce s-a manifestat încă de la început în acţiunile grupului: atitudinea „altfel", plină de energie, creativitate şi spirit ludic, versatilitatea provocării şi o nonşalanţă jucăuşă a asumării experimentaliste a mitologiei urbane, a civilizaţiei tehnologice în intimitatea actului artistic. În întregul ei, prin diversitate şi spirit experimental, înţeles ca un mod de a resemantiza estetic şi ludic itemurile banale ale imediatului existenţial, expoziţia a fost un eveniment reuşit.

Dintre artiştii străini invitaţi la această ediţie, trebuie să-i amintim – pe lângă cei menţionaţi înainte şi deveniţi membri stabili din străinătate ai grupului – pe Helga Gasser (Austria) şi Wanda Zyborska/Glyn Davies (Wales, Anglia). Nu se poate să nu menţionez aici instalaţia cu obiect din cauciucuri de cameră de tractor a Wandei Zyborska, poate cea mai dramatică şi mai impresionantă lucrare din expoziţie, însoţită de fotografiile lui Glyn Davies şi de proiecţia video a Iuliei Pană. De fapt, cum ne-au lămurit chiar artiştii, Cazul 012 a fost un eveniment în doi paşi, expoziţia din Bucureşti fiind precedată de evenimentul „(In)sanitary" din Constanţa – Galeria Ion Nicodim, în care Wanda Zyborska, personalitate de o factură specială, a ţinut să susţină împreună cu Gabriel Brojboiu, Anamaria Avram şi Iulia Pană un eveniment-manifest la adresa sistemului sanitar românesc.

Aş reveni puţin la Gabriel Brojboiu, iniţiatorul şi mentorul grupului, curator al tuturor ediţiilor de până acum ale expoziţiilor Constanţa Caz. Cele 4 mari instalaţii prezentate de el la Bucureşti, „My Global Self", „Romanian Pyramid" „Dogs of trust" şi seria de ochelari ornamentaţi şi orbi „Blind man, Blind Man", demonstrează un spirit inventiv, de o remarcabilă „adaptabilitate critică" la diverse cocktailuri de tehnici artistice şi cu certe disponibilităţi pentru transformarea experimentalistă a situaţiilor banale de viaţă în situaţii artistice multisemantice spectaculoase. Ce a reuşit el prin Constanţa Caz este un exerciţiu de solidaritate fericit. Acţiunile micului grup de „guerilleros" artistici de la malul Mării Negre pot căpăta valoare de model pentru mediul constănţean dar şi pentru alte spaţii culturale din România. Vorba lui Dan Perjovschi, Constanţa Caz ar putea ilustra cazul bulgărelui care ajunge avalanşa din urmă. În orice caz, el s-a plasat într-un loc vizibil pe harta tendinţelor vizuale progresiste din România.

Notă :
[1] cu videoul performanţei Site Seeing Zoom, atât de spectaculos, de profund şi de impecabil realizat.

FLORIN ŞTEFAN

Dead Man – Supravieţuirea prin imagine

Muzeul de artă Cluj-Napoca
30 mai – 24 iunie 2012

text de **DANA ALTMAN**

I will not Reason and Compare: my business is to Create. William Blake (1757-1827)

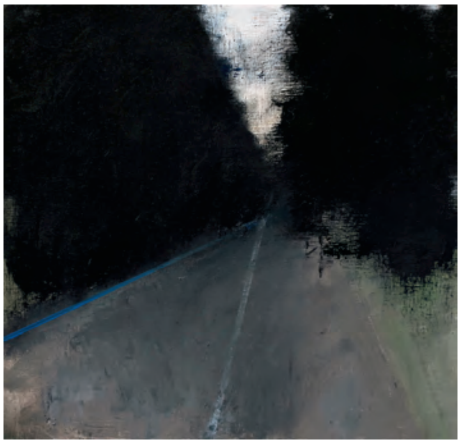
deasupra (de sus în jos):
1. Ultimul septembrie, 140 x 180 cm
2. Strigătul, 100 x 100 cm

pagina alăturată, sus (de la stânga la dreapta):
1. Route E 60 II, 60 x 60 cm
2. Fuga, 175 x 200 cm
3. Dead Man I, 40 x 60 cm

Unele picturi sunt alb-negru, cum ar fi o imagine tulburătoare a unui copac privit de jos, sau cea a unei femei tinere care ţine în braţe un copil ciudat, aproape îmbătrânit. Uneori există culoare, ca în imaginea unei femei văzute din spate, care parcă se pregăteşte să intre într-un dulap, ca şi cum ar dori să pătrundă în altă dimensiune a existenţei. În *Revista*, o femeie tânără citeşte cu concentrare maximă; ochii ei nu se văd, şi concentrarea poate fi simţită doar din poziţia corpului. Într-o alta, amintind de fotografiile de epocă, un preot stă la o masă încărcată de resturi de mâncare, la finalul unei petreceri. Pe masă sunt rămăşiţele unei cine copioase, iar pe perete se vede un ceas kitsch auriu, versiune mărită a ceasului de mână, considerat semn de distincţie socială pe vremuri. O serie de picturi evocă, aproape abstract, un drum noaptea; copacii de pe marginea şoselei sunt ca un zid întunecat şi claustrofobic, evocator al unui spaţiu matricial; în *Fuga*, copacii amintesc însă de simetria ireală a tuburilor unei orgi mute. Unele imagini sunt în mod evident reinterpretări ale unor situaţii onirice, în timp ce altele, din spusele artistului, sunt evocări din perspectiva prezentă ale unor situaţii reale sau care ar fi putut să fie dar nu au fost, dar a căror amintire sau fantasmă a supravieţuit în spaţiul emoţional. În majoritatea picturilor există un singur personaj, aşa cum este văzut de autor, şi se distinge deopotrivă nevoia de destăinuire codată precum şi distanţarea uneori ironică.

Memoria trecutului se întrepătrunde cu reziduurile unei experienţe culturale marcante în picturile lui Florin Ştefan. Seria începe cu secvenţa determinantă în care un bărbat şi o femeie urmăresc filmul lui Jim Jarmusch, *Dead Man*. Pentru bărbat, căruia autorul i-a consumat identitatea pentru a crea un avatar, mesajul filmului este oarecum străin, perceput prin prisma interesului partenerei. O dată cu dezvoltarea naraţiunii dintre cele două personaje, experienţele westernului psihedelic devin asumate, pe măsură ce memoria integrează evenimentele într-o nouă structură. Întregul construct se situează programatic sub emblema tulburatorului film care este naraţiunea drumului străbătut de personajul principal spre moarte. William Blake, nu întâmplător omonimul poetului, călătoreşte spre Vest pentru o slujbă. Ajuns într-un orăşel, flirtează cu o femeie, ajunge în patul ei şi e împuşcat de fostul ei iubit, care o omoară pe femeie înainte de a fi doborât accidental de Blake. Fuge, şi tatăl celui împuşcat pune pe urmele lui trei vânători de recompense. William este ajutat de indianul Nobody, care l-a găsit şi a încercat să îi scoata glontele, spunându-i însă că e prea aproape de inimă şi că el, Blake, este de acum un om mort. Totul se petrece într-o atmosferă uneori confuză, undeva între vis şi realitate; povestirea este marcată de evenimente precum acte de canibalism ritualic, destăinurile despre trecutul lui Nobody, revelaţii despre cultura omului alb şi experienţa unei alte culturi pe cale de dispariţie. Blake, în ultimele clipe de relativă luciditate, se trezeşte îmbrăcat în costum funerar tradiţional într-o canoe, lansat pe râu la finalul călătoriei spre moarte. Povestea unui drum către o viaţă nouă s-a metamorfozat în cea a unui om care trăieşte experienţei morţii în timp ce învaţă despre o cultură la rândul ei în agonie, totul în imagini de o poezie cinematografică rară, alb-negru.

Florin Ştefan îşi aminteşte perfect momentul spaţio-temporal al primului contact cu *Dead Man* şi relaţia de atunci; l-a revăzut recent, dintr-o altă perspectivă, la finalul unei relaţii, conştientizând faptul că se situează la finalul unei etape existenţiale, pregătit să înceapă o alta, după perioada ritualică de doliu. Este perceptibilă nevoia de a procesa trecutul înainte de a-l incorpora fără incertitudini în viitor, organizând



firele narative haotice. Diverse celule din corpul uman mor şi sunt înlocuite treptat de celule noi, cu viteze de regenerare diverse; indiferent de viteze, rămâne constantă structura. La nivel metaforic, cel care îşi aminteşte trecutul din perspectiva prezentului poate fi practic un străin faţă de cel care a trăit momentul, dar un străin care îşi aminteşte şi procesează emoţional conform aceloraşi scheme comportamentale. Memoria ficţionalizează deopotrivă amintirile şi visele.

În noua serie de picturi ale lui Florin Ştefan, se disting două aspecte referenţiale principale şi aparent contradictorii. Prima este tentativa de demers autobiografic. Discuţiile cu privire la autenticitatea acestei forme de manifestare sunt infinite, întrucât prin însăşi medierea subiectivităţii autenticitatea devine doar o pretenţie, un alt truc de autor. În cazul de faţă, o primă nuanţă care pune conceptul de autenticitate nemediată sub semnul întrebării este că picturile nu au fost concepute ca jurnal, ci la foarte mult timp după ce evenimentele au avut loc, după ce multe alte experienţe au intervenit, şi deci nu ne putem baza pe validitatea şi autenticitatea lor decât în prea mică măsură. Experimentele pshihologice demonstrează selectivitatea memoriei, şi aparenta lipsă de mediere nu funcţionează decât eventual ca o mască auctorială. Incertitudinea rememorării este evidentă prin faptul ca personajul principal feminin al seriei este fie văzut din spate, fie parţial, sau pe fundal negru, confuz, ca o imagine digitală pixelată.

Al doilea aspect referenţial este intens postmodernist, şi anume referinţa circulară: întreaga serie are drept referent o ficţiune, situându-se sub semnul imaginii cinematografice. Se pot recunoaşte cu uşurinţă citate vizuale, unele voluntare iar altele care s-au strecurat inconştient în ţesătura imagistică globală. Prin acceptarea celor două surse de inspiraţie, autobiografia şi ficţiunea, am acceptat automat intrarea într-un univers circular, non-referenţial. Putem recunoaşte personajele sub aspect fizic, femeia şi bărbatul din rolurile principale, dar mai este şi altceva dincolo de aparenţa de mimesis: vise, complexe, interpretări, reziduuri ale unor amintiri, uneori fictive, recuperate din labirintul psihicului. Unele transformări par naturale, iar obiectele cu referent identificabil devin „Obiecte" noi, care amintesc în mod obscur de starea lor primordială. Amintirile estompate ale obiectului originar şi ale personajelor principale se suprapun formelor noi şi într-o oarecare măsură autonome, care funcţionează diferit. Sub semnul lui *Dead Man*, al călătoriei spre o stare existenţială alternativă, sublimată de balastul emoţional, înţelegem că demersul autobiografic este al unei persoane care de fapt nu mai există aşa cum a fost atunci. Poate că noul referent al acestei serii nu mai este un „obiect", ci un cronotop[1], un spaţiu-timp aparent irecuperabil, a cărui nostalgie supravieţuieşte prin intermediul imaginii, dar care funcţionează conform unei sintaxe diferite. În cadrul limbajului, o propoziţie este considerată auto-referenţială dacă se referă la ea însăşi, dar propoziţiile lui Florin Ştefan sunt doar parţial auto-referenţiale. Sunt mai degrabă reprezentări inter-referenţiale care asigură uneori o ieşire înspre realitate, şi alteori conduc spre acelaşi sistem care le-a generat, în cazul de faţă memoria trecutului personal, dar în acelaşi timp şi memoria unei experienţe culturale care funcţionează ca grilă de interpretare şi aparţine unui timp irecuperabil.

Relaţia dintre artă şi realitate a fost definită prin conceptul de mimesis, artă ca imitare a naturii, iar autoreferinţa a fost discutată drept caracteristică a postmodernismului. Dacă modernismul căuta originalitatea, eliminînd din discuţie pe cât posibil legătura cu trecutul, postmodernismul afirmă că experienţa este personală, nu poate fi generalizată şi sensul nu mai poate fi dictat de autor: consumatorul de artă deconstruieşte sensul, ajungând la concluzii individuale. După cum afirma Jean-François Lyotard, a ne plânge de pierderea sensului în postmodernitate se reduce la faptul că elementele narative ale cunoaşterii au devenit mulţimi de combinaţii lingvistice eterogene, cu coerenţă epistemică diluată. Postmodernismul este adeseori văzut drept perioada de ascendenţă a artei care a transgresat de la obiect, mimesis şi narativitate la idee, tocmai pentru că nu mai are o evoluţie secvenţială. Nu mai este ceva care se desfăşoară într-o succesiune, ci un sistem de idei, o pluralitate de jocuri şi reguli care de cele mai multe ori nu beneficiază de vreun concept unificator, şi care pot avea loc simultan.

Cum se explică atunci faptul că seria de picturi *Dead Man* se bazează tocmai pe obiect şi pe o narativitate pe care o demontează prin însăşi premisele sale? Metafora lui Jim Jarmusch este că tot ceea ce se întâmplă după ce Blake a fost împuşcat aproape de inimă are loc la un alt nivel existenţial. Poetul William Blake, cu care e confundat personajul din film, s-a născut în 1757, acţiunea filmului se petrece în secolul XIX, întâmplările la care se referă picturile lui Florin Ştefan au avut loc în secolul XX, iar picturile au fost create în secolul XXI. Şi ca în filmul lui Jim Jarmusch, narativitatea din seria de picturi ale lui Florin Ştefan se situează la un alt nivel existenţial, un nivel la care experienţa a fost procesată şi drumul este din nou deschis. Fiecare dintre picturi reprezintă un jalon clar pe drumul unei rememorări catartice şi dureroase, şi care se manifestă secvenţial. Chiar dacă nu înţelegem totdeauna narativitatea, ea există indiscutabil aici. Nu este un act artistic superficial, ci din contră, unul cu implicaţii personale imense, tocmai fiindcă refuză sterilitatea şi comoditatea referinţei circulare, cu care jonglează în mod abil pentru a recrea o realitate care l-a costat imens din punct de vedere emoţional.

O posibilă explicaţie o poate reprezenta forma aleasă pentru a reprezenta această traiectorie, şi anume pictura clasică de şevalet. După ce a trecut prin experienţa modernităţii, prin descompunerea imaginii, prin revoluţia percepţiei pe care au reprezentat-o expresionismul abstract şi action painting, a fost nevoie de o recalibrare deopotrivă a modalităţii de expresie şi a universului contemporan care a incorporat experienţa digitală. Nevoia de referenţializare (nu în sens pur mimetic, ci de ancorare într-un tip de realitate, poate diferită de definiţia de dicţionar) primează, tocmai pentru că experienţa este percepută drept necesară, nu drept un set de reguli care poate fi folosit de oricine pentru a ajunge la rezultatul scontat.

Din această perspectivă, este evident că zona autobiografică primează iar auto-referenţialitatea reprezintă un instrument care contribuie la rafinarea percepţiei şi la ridicarea ei la un alt nivel. Aşa cum un text ştiinţific are nevoie de note, un demers autobiografic are nevoie la rândul său de note de o altă natură. Şi dacă experienţa circulară a trecerii într-o altă dimensiune a fost redată magistral într-o altă operă de artă, filmul *Dead Man*, ea apare drept o componentă necesară pentru a reliefa unele aspecte care altfel ar fi putut apărea sterile sau narcisiace. Într-un unic autoportret explicit al seriei, *Swimming* (detaliu interesant, bazat pe o fotografie făcută de femeia iubită în momentul respectiv), personajul principal înoată fără direcţie, sau poate face doar eforturi disperate să nu se scufunde (amintind de William Blake, care se îndreaptă spre moarte într-o canoe). Este evident că este cel care a luat prima dată contact cu *Dead Man*, care a început fără a înţelege cu adevărat experienţa, fără direcţie, până când a înţeles că direcţia exista, că indicaţiile erau acolo, şi singurul lucru absent era decizia conştientă de a ieşi din universul circular.

Notă:

[1] Traducerea literală a conceptului introdus de Mihail Bahtin (1895-1975), cronotop, este de spaţio-timp, din greacă chronos şi topos, pentru a defini matricea spaţio-temporală care guvernează toate actele lingvistice, cu aplicare mai ales asupra studiului narativităţii.

BB5: Tactici pentru aici şi acum

„Tactics for the Here and Now"
Bucharest Biennale 5
25 mai – 22 iulie 2012

Curator: Anne Barlow, Co-directori: Răzvan Ion, Eugen Rădescu, Directori executivi: Andrei Crăciun, Ramona Macarie
Participanţi: Abbas Akhavan (IR/CA), Marina Albu (RO), Haris Epaminonda (CY/DE), Klas Eriksson (SE), Ruth Ewan (UK), Aurélien Froment (FR/IE), Ciprian Homorodean (RO/BE), Iman Issa (EG/USA), Janice Kerbel (CA/UK), Jill Magid (USA), David Maljkovic (HR), Marina Naprushkina (BY/DE), Ahmet Ögüt (TR/NL), Vesna Pavlovic (RS), Anahita Razmi (DE), Wael Shawky (EG/FR), Alexandre Singh (FR/USA), Mounira Al Solh (LB/NL) & Bassam Ramlawi (LB), Rinus van de Velde (BE)
Locaţii: Pavilion (Info Point pf Bucharest Biennale), Nicolae Titulescu 1; Casa Presei Libere, C.N.I. Coresi, Piaţa Presei Libere 1; Institutul de Cercetări Politice, Universitatea din Bucureşti, Spiru Haret 8; Alert Studio, Mircea Vulcănescu 2-4; Make a Point, Morarilor 1; Restaurant Nana, Ion Câmpineanu 22; Cinema Union, Ion Câmpineanu 21.

text de **IGOR MOCANU**

Lunile acestea a avut loc la Bucureşti cea de-a 5-a ediţie a bienalei de artă contemporană (BB5), organizată de Pavilion Center for Contemporary Art and Culture şi de revista aferentă acestuia, *Pavilion journal for politics and culture*. Tema aleasă de curatoare, Anne Barlow, ar putea părea că descinde din tripurile new age-iste, gen Osho, gen viaţa este aici şi acum, dar nu-i aşa. Dimpotrivă, *Tactici pentru aici şi acum* se referă la tipurile de reacţie artistică individuală în contextul cultural, social, economic şi politic actual. Aşa cum s-a tot decretat în nenumărate rânduri, trăim vremuri aflate sub semnul precarităţii, iar instalaţiile expuse în cadrul BB5, constituie reacţii, poziţii, proteste, dezacorduri ce scrutează actualul sistem de putere, local şi global, provocându-l la o confruntare în câmp deschis într-un alt tip de regim concurenţial. Sună a război civil, dar nu e chiar aşa, scopul lucrărilor expuse şi al spaţiilor alese fiind, mai degrabă, altul.

Principala caracteristică a BB5, totodată şi ceea ce o deosebeşte de alte evenimente autohtone dar şi internaţionale de acelaşi tip, este că bienala nu înseamnă curator + artişti + lucrările lor expuse într-un loc anume, ci toate acestea + oraşul în care se desfăşoară. Altfel spus, principalul acquis al BB5 în toţi aceşti ani e dimensiunea performativă a expunerii. Vizitatorul trebuie să performeze bienala, pentru a o parcurge, narativ, pe toată.

De la spaţiul Pavilionului, unde îi vede pe Imam Issa, Ahmet Ögüt, Alexandre Singh şi Rinus Van de Velde, acesta se poate deplasa la C.N.I. Coresi, în Casa Presei Libere, în locul în care se afla tipografia ziarului *Scînteia*, şi poate viziona diapozitivele Vesnei Pavlovic, după care poate înainta spre gardul de tuia construit de Abbas Akhavan, iar apoi se poate opri la biroul din capătul halei, după ce trece de băltoacele de după ploaia din zilele deschiderii bienalei, şi poate răsfoi *Tabu, Vice* ori *Zeppelin*, unde fragmente din cartea artistei Jill Magid, *Failed States*, descoperă breşe în sistemele politice de putere actuale. În celălalt spaţiu de la Coresi, aflat undeva într-un subsol ca de KGB, videoul lui David Majlinovic şi instalaţia Marinei Naprushkina construiesc un birou de antipropagandă capitalistă. Când iese de-acolo, vizitatorul nu ştie ce e mai palpitant şi alert, expoziţia BB5 sau fosta Casă a Scînteii în sine.

Ori o poate apuca în direcţia opusă, spre artist-run space-ul Alert Studio, unde sunt expuse, în prima cameră, polaroidele Harisei Epaminonda, iar în a doua – câteva videouri scurte transferate de pe Super 8 ale aceleiaşi. Mai departe, coborând de pe strada Mircea Vulcănescu pe strada Spiru Haret, ajunge la Institutul de Cercetări Politice. La demisol se află Marina Albu cu o instalaţie ce reînscenează orele fără curent din perioada Epocii de Aur din România, într-o cameră cu lampă de gaz, lumânări, scaune, poveşti, manual de partid; şi Anahita Razmi, cu 12 video loop-uri care documentează un performance din 2011 de pe acoperişurile din Teheran, inspirat de proiectul Trishei Brown din 1971. Locuitorii Teheranului utilizau acoperişurile pentru a-şi transmite mesaje antielectorale şi anti-Ahmadinejad în timpul campaniei din 2009. 12 dansatori reînscenează acel moment. La etaj, Ciprian Homorodean expune din nou cartea *Take the Book, Take the Money, Run!*, iar vizavi, 3 anti-afişe ironizează dimensiunea comercială a evenimentelor dedicate artei contemporane, cum sunt târgurile de artă şi chiar bienalele uneori.

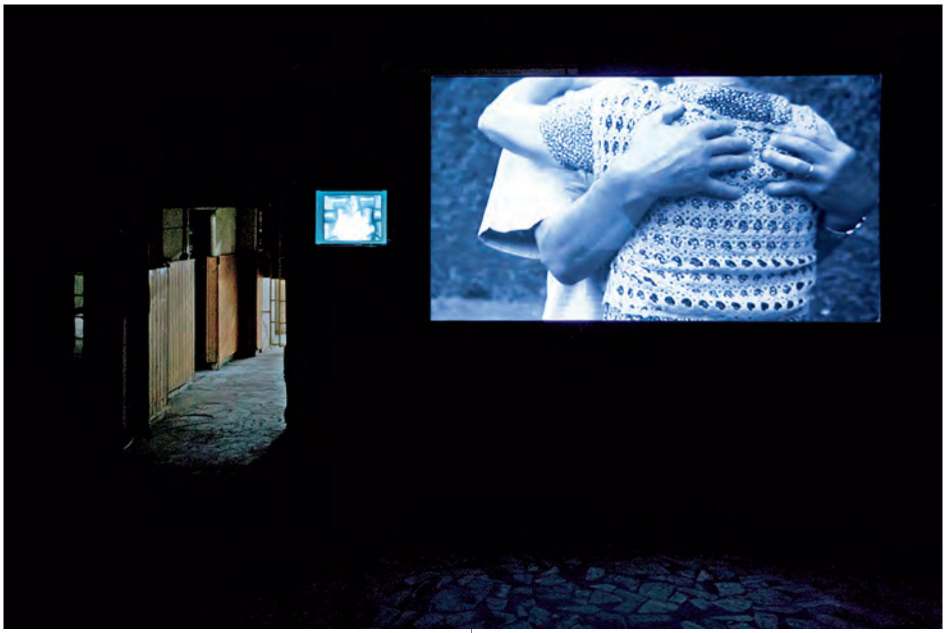
Următoarele două locaţii se află pe strada Ion Câmpineanu. Vizitatorul se va opri în bistroul Nana, de la numărul 21 şi va servi ceva din bunătăţile de casă gătite acolo, iar în timpul acesta va asculta sound work-ul creat de Ruth Ewan cu muzică/sunete inspirate din contextul bucureştean. Alături, puţin mai jos, la Cinema Union, va aştepta sfârşitul programului pentru a vedea HD-ul Pulmo Marina creat de Aurélien Froment. Figură aparte pe harta bienalei face Make a Point, un spaţiu artistic comunitar, aflat în Cartierul Pantelimon, pe strada Morarilor 1. Klas Eriksson, Wael Shawky şi Mounira Al Solh & Bassam Ramlawi sunt expuşi pentru a oferi tactici pentru atunci şi acolo.

Greu de spus, la finele bienalei, dacă aceasta şi-a atins măcar unul din scopuri, fie acela de a ne oferi tactici şi strategii de negociere a precarităţii noastre profund urbane în care ne scăldăm, fie celălalt, de a provoca vizitatorul (autohton sau străin) să performeze oraşul şi punctele cheie ale acestuia, cum sunt fosta Casă a Scînteii, Institutul de Cercetări Politice sau Cartierul Pantelimon. Cert e că miza a fost grea, necesară, urgentă şi a meritat să ne lăsăm provocaţi.

deasupra:
Installation view from BUCHAREST BIENNALE 5, The House of the Free Press, works by Jill Magid. Courtesy of BB5. Photo: Radu Tudoroiu

pagina alăturată (de sus în jos):
1. Installation view from BUCHAREST BIENNALE 5, PAVILION, works by Iman Issa and Rinus Van de Velde. Courtesy of BB5. Photo: Radu Tudoroiu
2. Installation view from BUCHAREST BIENNALE 5, PAVILION, works by Ahmet Ögüt and Alexandre Singh. Courtesy of BB5. Photo: Radu Tudoroiu

Articol publicat iniţial, într-o formă puţin diferită, în revista BeWhere!, *nr. 9 / 2012*



TACTICI PENTRU AICI ŞI ACUM

text de **ANNE BARLOW**

deasupra:
Installation view from BUCHAREST BIENNALE 5, The House of the Free Press, works by David Maljkovic. Courtesy of BB5. Photo: Radu Tudoroiu

pagina alăturată, jos:
Installation view from BUCHAREST BIENNALE 5, The Institute for Political Research, works by Janice Kerbel. Courtesy of BB5. Photo: Radu Tudoroiu

În ultimii ani „prezentul imediat" a fost numit din ce în ce mai des „precar", fapt care a determinat apariţia mai multor publicaţii, conferinţe şi expoziţii[1] ce analizează raportul dintre diversele forme şi interpretări ale precarităţii în raport cu practica artistică actuală. După cum remarcă Hal Foster în articolul său Precar, „în ultimul deceniu această stare de lucruri a devenit în mod clar atotcuprinzătoare, iar o mare parte din creaţia artistică încearcă să etaleze, ba chiar să exacerbeze respectiva stare acutizată de nesiguranţă. Aceasta instabilitate socială este dublată de o instabilitate artistică, căci genul de operă în discuţie aduce în prim-plan propria sa condiţie schismatică, propria sa lipsă de sensuri, metode sau motivaţii pe care să le împărtăşească. Astfel, în mod paradoxal, precaritatea pare aproape constitutivă pentru o mare parte din creaţia artistică..."[2] Foster remarcă apoi că în sânul unei astfel de opere „«confuzia» elitelor conducătoare şi «violenţa» capitalului global sunt adesea reprezentate în instalaţii performative" şi citează creaţia lui Thomas Hirschhorn şi a lui Isa Genzken, care – deşi în moduri diferite – reflectă ideea respectivă atât în formă, cât şi în conţinut.
Acţionând în acelaşi context al transformării specificului economiei, politicii şi culturii, practicile artistice a căror instrumentalitate constă în abordări investigative sau indirecte sunt şi cele înzestrate cu o forţă specifică. A cincea ediţie a Bienalei Bucureşti se concentrează asupra unor astfel de practici prin intermediul mai multor instalaţii, ambienturi şi performance-uri, precum şi prin integrarea proiectelor în cadrul sistemelor de prezentare şi distribuţie existente în afara galeriilor de artă tradiţionale. Deşi mulţi dintre artişti abordează subiecte referitoare la teritorii şi istorii, la poziţiile nesigure şi instabile ale sistemelor de autoritate, o fac într-un mod caracterizat prin ambiguitate, opacitate, non-linearitate şi cvasi-fictional sau prin tactica subterfugiului şi a infiltrării. În vreme ce unii se folosesc de procese care sunt investigative sau pretind o realizare lentă – ce exprimă un soi de opoziţie la viteza şi instabilitatea vieţii cotidiene –, alţii se orientează spre metodologii mai „informale". După cum subliniază Simon Sheikh, „teritoriul artelor a devenit – pe scurt – un teritoriu al posibilităţilor, al schimbului şi al analizei comparative. A devenit un teritoriu al alternativelor, propunerilor şi modelelor şi, lucru esenţial, poate acţiona ca un teritoriu al intersecţiilor, ca un intermediar dintre diverse spaţii, moduri de percepţie şi de gândire, precum şi între posturi şi subiectivităţi foarte diferite... "[3]
Aplicarea unor abordări mai non-intervenţioniste este dinamică şi receptivă şi s-ar putea să fie greu de definit. Ea are un impact special în Bucureşti din perspectiva istoriei politice, a infrastructurii şi a condiţiilor şi sistemelor de susţinere a practicii artistice, elemente care sunt şi ele într-un proces evolutiv. Există câţiva autori care au stabilit că informalul este asociat cu societăţile care au trăit experienţa represiunii sau au trecut printr-o tranziţie politică. „O caracteristică fundamentală a comunismului a fost organizarea societăţii în sfere formale şi informale. În plan formal societatea comunistă se definea printr-un număr masiv de legi, reguli şi reglementări, iar economia era reglementată prin planuri pe termen scurt şi pe termen lung. Cum de multe ori legile erau idealiste – şi, în consecinţă, erau adesea şi nerealiste –, iar planurile (ce aveau statut de lege) erau de obicei prea rigide pentru a putea fi puse în aplicare, relaţiile informale au devenit o unealtă eficace pentru eludarea celor dintâi şi realizarea certă a celor de la urmă. De asemenea, ele au fost folosite de publicul larg şi ca strategie de adaptare la traiul cotidian. "[4] În acea perioadă, mediile informale le ofereau artiştilor posibilitatea de a-şi prezenta şi de a-şi discuta creaţiile, însă doar în cadrul unor cercuri restrânse.[5]
Informalul se poate ivi din cultura populară, din evenimentele cotidianului şi din acţiunile diverselor tipuri de „subculturi". Este recunoscut faptul că structurile informale din diversele sectoare ale societăţii – nu doar din cultura, ci şi din zona afacerilor şi a managementului – au capacitatea de a se manifesta ca o umbră, pornind de la nimic. Asemenea abordări sunt foarte potrivite pentru artiştii interesaţi de modurile de negociere a teritoriilor „non-ficţiunii, faptelor, direcţiilor, legilor şi... a felului în care funcţionează sistemele", care studiază structura şi comportamentul lor, pentru a descoperi „unde există scăpări".[6] Potenţialul deţinut de informal în raport cu instrumentalul este recunoscut şi în cadrul educaţional propus de Free Academy de la PAVILION, unde educaţia informală este considerată mai importantă şi mai vitală decât cea dintr-un sistem formal şi unde genul de cetăţean care participă la dezbaterea socială devine într-o mai mare măsură un agent al schimbării, care are capacitatea de a se implica.[7]
În cazul câtorva artişti de la Bienală tactica subterfugiului şi cea a infiltrării sunt intrinseci tehnicii lor, indiferent dacă opera acestora ia forma documentelor „comportamentului tactic" sau implică situaţii încadrate ludic ori provocator în cadrul siturilor activităţii cotidiene. În ceea ce priveşte felul în care e definit domeniul public, e important să reţinem comentariul lui William Pope.L, cum că instrumentalitatea „se raportează la context. Nu este ceva natural şi oferit gratis... Instrumentalitatea este o negociere, e întotdeauna mediată"[8]. După cum subliniază Maria Lind, există diferenţe între creaţia „sensibilă la context" şi cea „specifică unui sit". Lind consideră că „reţetele trebuie să fie reformulate cu

fiecare ocazie", de vreme ce sensibilitatea la context se referă mai mult la calitatea de a fi sensibil la situații și reprezintă "o provocare la adresa unui status quo – să fii sensibil la context și să aduci o notă personală..."[9] În interiorul acestui cadru, Bienala include câteva proiecte care creează spații de întâlnire în afara galeriilor de artă, modificând realitățile prezumate într-un context dat – fie că e vorba de un program de cinema, de un spațiu social sau de publicații pe alte teme decât arta – și permițând apariția unor momente de confuzie ori de interogație și, în chip ideal, a curiozității față de originile și intențiile acestor intervenții. Astfel de proiecte nu au ca scop simpla diseminare a cunoașterii; prin intențiile lor și contextele alese, ele urmăresc să se plaseze mai aproape de ceea ce Simon Sheikh numea „rețele de indisciplină, linii de fugă și interogații utopice" care creează „spații de gândire".[10] Informația însăși, din perspectiva modului în care este distribuită, cercetată, asimilată și reprezentată, a fost, desigur, profund afectată de internet. Circulația informației și a imaginilor n-a fost niciodată mai amplă ca acum și a determinat nu doar „o sociabilitate lărgită a rețelei web, ci și un spațiu comun accelerat, accentuat vizual și hibridizat".[11] Modelele de învățare asociate unei teme au fost profund afectate de capacitatea internetului de a scoate la iveală informații care odinioară rămâneau necunoscute sau, dacă nu, erau ascunse, precum și potențialul sau de a genera sens asociativ prin intermediul căutărilor directe și tangențiale multiple. După cum observa John Conomos, noi trăim „într-o lume în care computerul și miturile tehno-utopice asociate lui – controlul și raționalitatea – dau naștere în interiorul nostru unui simț al realității ce devine tot mai complicat, mai contingent și mai dependent de limbajele digitale de reprezentare, în care discursul existent între cogniție și epistemologie, între imagini și cunoaștere, este puternic modificat de tehnologiile electronice".[12] Sursele de informare generate de utilizatori, așa cum este Wikipedia, cu inerentul lor potențial de a crea prezentări multiple și, eventual, inexacte, împreună cu simpla acțiune de căutare a legăturilor și conexiunilor existente online între lucruri, oferă material din belșug pentru artiștii interesați de structurile, narațiunile și semnificațiile cu un caracter asociativ mai pronunțat. Creațiile lor, cu o prezentare estetică adesea seducătoare și formală, sunt încărcate de jocuri de cuvinte, de o logică tangențială și chiar de lucruri ce par pure fantezii irealizabile, ceea ce face imposibilă o interpretare simplistă – consecințe ale unui proces de cercetare și de judecare care, prin însăși natura sa, poate fi considerat „un drept de acces la cunoaștere, unul tangențial și contingent, a cărui sociabilitate și căutare a tovărășiei nu se bazează pe linearitate și centralitate, ci pe dispersie și pe eforturile constante de re-singularizare".[13] O componentă importantă a Bienalei implică o revizuire a unui anumit gen de istorii, de la cele civice până la cele personale, într-o manieră care nu este întotdeauna legată de nostalgie sau de narațiune, ci reprezintă mai degrabă o perspectivă elaborată în mod deliberat asupra contemporaneității. Atunci când se referă la arhitectură și simbolurile unor epoci trecute ori la genuri precum science fiction-ul sau documentarul, conținutul este modificat printr-un proces reductiv sau cumulativ în formă și în conținut, dând naștere unei configurații de componente ce impune o schimbare de percepție. O imagine poate să evoce mai multe istorii sau cadre temporale ori un sens al locului sugerat, însă ascuns; în astfel de cazuri ni se cere o „reorientare" a poziției din care receptăm și procesăm informațiile, o punere în paranteze a presupozițiilor și cunoștințelor acumulate anterior. După cum remarcă Claire Staebler în revista *Typologies of Unlearning: Resistance, Renewal and Fresh Attempts*, „dacă dezvățarea devine un mijloc de conectare la lume – o tendință individuală sau colectivă, ce îi permite oricărui om să reevalueze, să renegocieze și să pună la îndoială ceea ce crede sau i se pare că știe –, atunci, inevitabil, arta ne poate ajuta să ne reformulăm percepțiile asupra lumii".[14] În cadrul câtorva dintre proiectele Bienalei, raporturile dintre arta vizuală și literatură devin și ele evanescente, nu doar în ceea ce privește felul în care textul este folosit ca material de bază, ci și în ceea ce privește modul în care elemente pur vizuale creează „spațiul și potențialul imaginativ asociat de obicei cu literatura... fără să recurgă la accesoriile limbajului sau ale narațiunii".[15] Manifestându-se în spațiul intermediar dintre realitate și ficțiune, dintre istorie și actual, lucrările fie utilizează și, în egală măsură, avansează o pluralitate – aproape o supraabundență – de referințe, fie, pe de altă parte, își dobândesc forța prin intermediul creării unui spațiu în care ceva pare că „lipsește" sau că e incomplet, dând naștere unei „multitudini de cute și goluri în țesătura experienței comune, ce modifică astfel cartografia perceptibilului, conceptibilului și fezabilului".[16]

Traducere și adaptare în limba română de **RADU PAVEL GHEO**

Note:
[1] Raportul dintre precaritate și arta contemporană a fost examinat în diverse expoziții, printre care Human Condition: Empathy and Emancipation in Precarious Times („Condiția umană. Empatia și emanciparea în vremuri precare"), Kunsthaus Graz/Universalmuseum Joanneum, 2010, și The Workers („Muncitorii"), MASS MoCA, 2011–2012, în articole cum ar fi Precarious Constructions: Answer to Jacques Ranciere on Art and Politics („Construcții precare. Un răspuns pentru Jacques Ranciere despre artă și politică") de Nicolas Bourriaud, în volumul A Precarious Existence: Vulnerability in the Public Domain („O existență precară. Vulnerabilitatea în domeniul public"), Rotterdam, 2009, sau Thriving on Adversity: The Art of Precariousness („Prosperând pe seama adversității. Arta precarității") de Anna Dezeuze, în Mute, numerele 2, 3, septembrie 2006, precum și în conferințe ca Zones of Emergency: Artistic Interventions – Creative Responses to Conflict & Crisis („Zone de pericol. Intervenții artistice, răspunsuri creative la conflict și criză"), MIT Program in Art, Culture and Technology (ACT), toamna lui 2011.
[2] Hal Foster, Precarious („Precar"), în Artforum, decembrie 2009.
[3] Simon Sheikh, SPACES FOR THINKING: Perspectives on the Art Academy („SPAȚII PENTRU GÂNDIRE. Perspective asupra Academiei de Arte"), în Texte Zur Kunst, nr. 62.
[4] Ase Berit Grodeland și Aadne Aasland, Informality and Informal Practices in East-Central and South-East Europe' Complex Europe („Relațiile și practicile informale în Europa Est-Centrală și de Sud-Est"), Melbourne, 2007.
[5] După cum am remarcat în eseul pentru volumul Agents & Provocateurs („Agenți și provocatori"), Institute of Contemporary Art, Dunauvaros, 2009: „În acest dialog ficțional cu Ceaușescu din anul 1978, artistul Ion Grigorescu ia epitetul «părintele poporului» în sens literal și se adresează direct liderului politic, pentru a-i servi o critică constructivă. Vreme de câteva decenii la filmul lui Grigorescu a avut acces doar un cerc restrâns, căci artistul a lucrat în majoritatea timpului ca restaurator, fiind izolat de publicul specializat".
[6] Mixing Business with Pleasure („Să combini plăcerea cu munca"), interviu cu artistul Jill Magid, in Base Now, nr. 15, May, 2009.
[7] Eugen Rădescu, Free Academy, PAVILION, Bucuresti.
[8] William Pope.L, Agency and What You Can Do With It („Instrumentalitatea și ce se poate face cu ea"), în Creative Time: The Book: 33 Years of Public Art in New York City, coord. Anne Pasternak și Ruth Peltason, New York, 2007.
[9] Maria Lind, Selected Nodes in a Network of Thoughts on Curating („Noduri alese din rețeaua de idei despre profesia de curator"), în Selected Maria Lind Writing, ed. Brian Kuan Wood, Berlin, 2010, p. 30.
[10] Simon Sheikh, Talk Value: Cultural Industry and the Knowledge Economy („Valoarea vorbirii. Industria culturală și economia cunoașterii"), în On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art, coord. Maria Hlavajova, Jill Winder și Binna Choi, Utrecht și Rotterdam, 2008, p. 196.
[11] Lauren Cornell, Walking Free („Mergând liber"), eseu pentru expoziția Free, New Museum, 2010–2011.
[12] John Conomos, Art, the Moving Image and the Academy („Arta, imaginea în mișcare și academia"), în Rethinking the Art School: The Artist, the Ph. D, and the Academy, coord. Brad Buckley și John Conomos, Nova Scotia, 2009, p. 116.
[13] Irit Rogoff, Practicing Research: Singularizing Knowledge („O practică a cercetării: singularizarea cunoașterii"), în maHKUzine, Journal of Artistic Research, nr. 9, 2010, p. 42.
[14] Claire Staebler, Typologies of Unlearning: Resistance, Renewal and Fresh Attempts („Tipologii ale dezvățării: rezistența, revigorare și noi încercări "), în Le Journal de la Triennale, Paris, 2012, p. 2.
[15] Kaelen Wilson-Goldie, Haris Epaminonda, în Bidoun, nr. 20, p. 126.
[16] Jacques Ranciere, The Emancipated Spectator („Spectatorul emancipat"), Londra și New York, 2009, p. 72.

„Tactici pentru aici și acum " de Anne Barlow, a fost publicat pentru prima dată în PAVILION #16 – journal for politics and culture, editat de BUCHAREST BIENNALE 5.

Desene de Constantin Şevţov, întru amintire

UNA Galeria
2-13 iulie 2012

text de **ADRIAN GUŢĂ**
foto: **DARIE DUP**

Constantin Şevţov a fost sculptor şi desenator, unul dintre cei mai buni ai generaţiei '80. Opera îi este puţin ştiută de către publicul larg. Probabil, în aceeaşi mică măsură, de către artiştii tineri. S-a făcut cunoscut împreună cu congenerii săi, pe scena artistică, în timpul „desantului" optzecist din deceniul al nouălea al secolului trecut. L-am inclus, cu o spectaculoasă sculptură în bronz, un personaj sprijinit în mâini a cărui atitudine putea provoca şi ridicări politice din sprânceană, într-o selecţie de desen şi sculptură contemporană românească la Belgrad, în 1988.
Apoi, au fost două expoziţii remarcate, comentate, de la mijlocul anilor '90: cea realizată de către Şevţov împreună cu Darie Dup şi Alexandru Galai, la Simeza, în 1996, şi cea pusă la cale de o altă formulă în trei: Cătălin Guguianu, Darie Dup şi Constantin Şevţov, la Galeria Etaj 3/4 de la Teatrul Naţional, în 1997. A expus de mai multe ori în străinătate, mai ales în Olanda, succesul crescând al acestor personale şi participări la manifestări de grup amplificând un cerc de admiratori ai operei sale. A luat parte la câteva simpozioane de sculptură, în ţară şi peste hotare.

A plecat brusc dintre cei vii, la începutul lui 2012. Se născuse în 1957. A fost un om discret. Metalul a reprezentat, în sculptură, materialul său preferat. Desena mult, cu inepuizabilă pasiune. Inspiraţia (autorului) aspira fragmente de realitate, imaginaţia procesa datele. Misterul îşi are contribuţia lui în atmosfera compoziţiilor. Prietenii se recunosc în unele din chipurile apărute din traseele peniţei, pensulei, cărbunelui.
Expoziţia cu desene, de la UNA Galeria, din iulie, a fost organizată de către Anca Şevţov şi Darie Dup, cu sprijinul Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti, unde Constantin Şevţov a fost dascăl şi a lucrat cu mai multe promoţii de studenţi. După cum am aflat de la Darie Dup, este vorba despre desene realizate în perioada 2010-2011, pe când artistul lucra la teza lui de doctorat, dedicată portretului. Cea mai mare parte din desenele selectate (dintr-un lot amplu) pentru această manifestare de aducere-aminte o constituie reprezentări ale figurii umane, studii de expresie, interpretări ale unor repere portretistice din istoria artei, forme ale/meditaţii asupra portretului. Apar şi compoziţii simbolice ori pur şi simplu pitoreşti. Am receptat ca pe o profesiune de credinţă un desen intitulat (lucrările, majoritatea, poartă doar semnătura, clar şi aparte caligrafiată: „Şevţov") *Imagination*, o reprezentare metaforică a procesului de creaţie, care ar avea o esenţă de inspiraţie divină, dar s-ar hrăni şi din spiritul ludic.
Mai rar o – iată, posibilă – sinteză între forţă şi delicateţe precum aceea identificabilă în desenele lui Constantin Şevţov. Chipurile apar fie ca nişte câmpuri de tensiune neoexpresionistă, fie ca transpuneri de trăsături în semn plastic, cu ecouri renascentiste, medievale, antice. Sunt figuri puternice, ori fragile, echilibrate sau temătoare, melancolice... Artistul a ştiut să coboare în lumea miraculoasă a detaliului, să îi etaleze deliciile în lucrările sale, după

cum a stăpânit cu fermitate şi ansamblul. Expoziţia de la UNA Galeria a confirmat/revelat valoarea desenatorului Constantin Şevţov, receptorilor care îi cunoşteau deja opera şi celor care s-au întâlnit pentru prima oară cu ea în acest miez de vară. Consider lăudabilă iniţiativa acestei prime personale recuperatoare după stingerea prematură a plasticianului, un gest care trebuie să fie urmat de altele, menite a recompune în memoria noastră culturală creaţia unui important artist român, în întreaga ei complexitate.

DAN PALADE

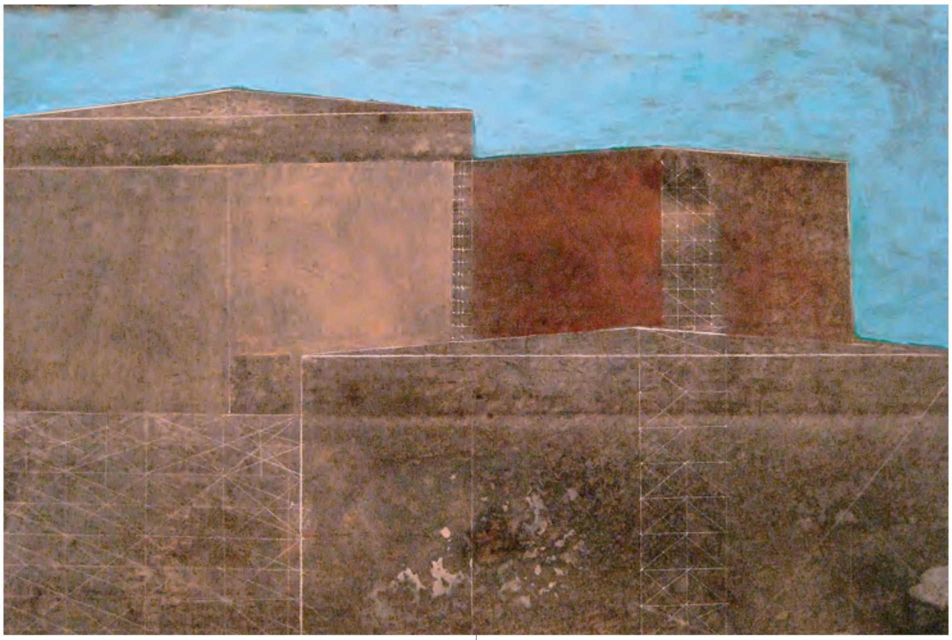
Persistenţa memoriei

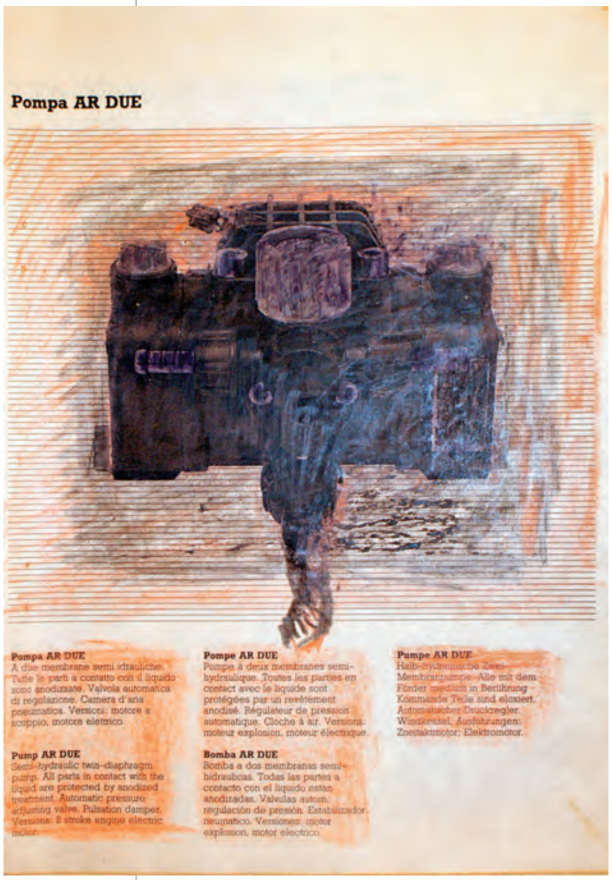
Expoziţia *Carte de muncă*
Galeria Jecza, Timişoara
4 februarie –17 martie 2012
curator: Liviana Dan

text de **DIANA MARINCU**

Adesea citite în cheia spiritualităţii creştine şi asociate stilistic grupului* Prolog, *lucrările artistului Dan Palade sunt reinterpretate critic de curatoarea Liviana Dan cu ocazia expoziţiei* Carte de muncă *de la Galeria Jecza. Liviana Dan continuă astfel proiectul ei de recitire a generaţiei '80, o generaţie încă vitregită şi prea grăbit expediată în sertare neîncăpătoare.

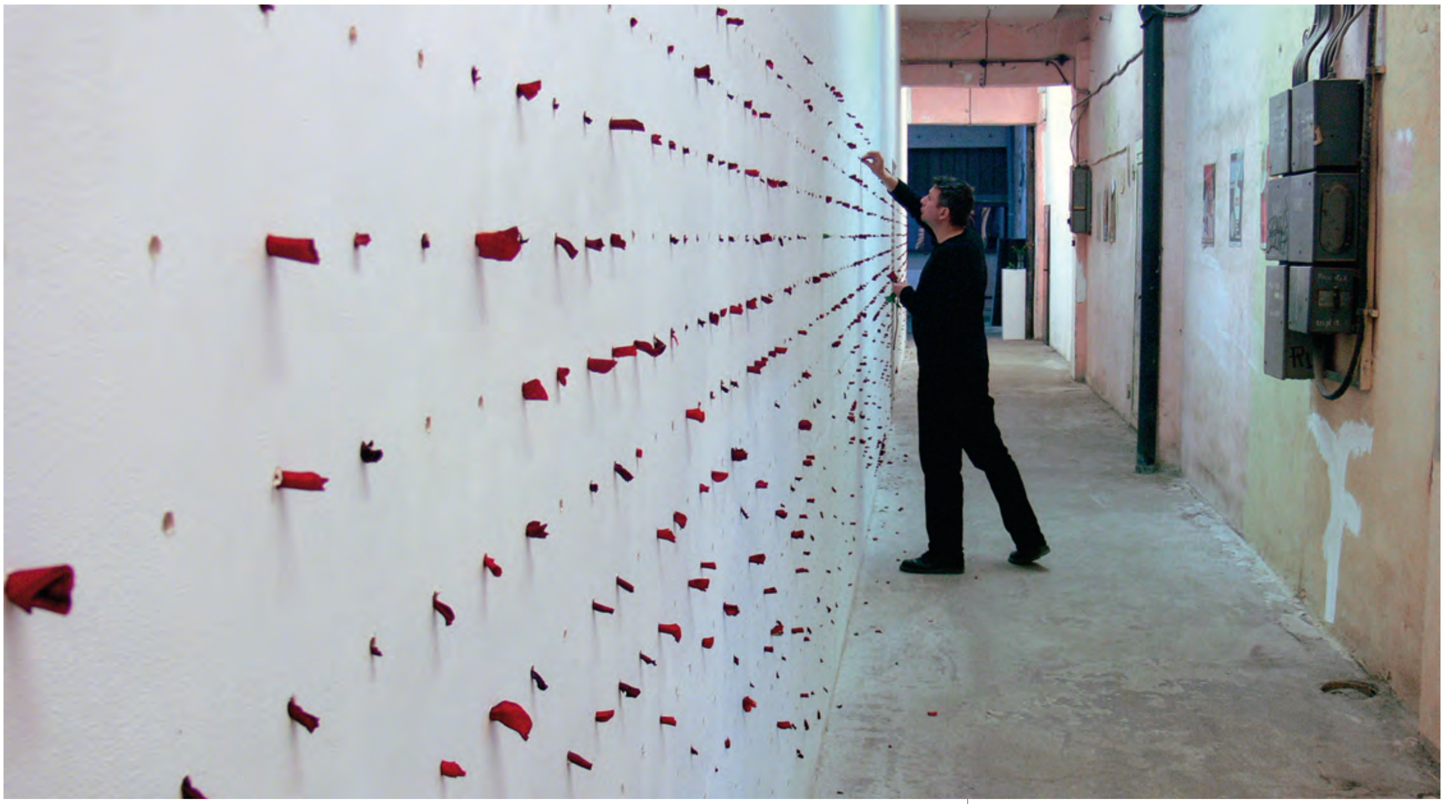
Caietul ne-mecanic, seria de lucrări cu care începe traseul vizitării expoziţiei, este o intervenţie în desen, acuarelă şi tempera asupra planşelor unui catalog tehnic de prezentare a produselor pentru irigaţii şi mecanizare a agriculturii. Acestea, „în plan etic, exprimă refuzul unui segment de realitate printr-o nouă identitate suprapusă", explică artistul. Straturile de laviuri sau haşuri deconstruiesc logica principiilor mecanice şi impun picturalitatea ca logică ultimă, singura în măsură să sfideze regulile (regulile de funcţionare a pompei hidraulice, a întreprinderii, a societăţii, a regimului comunist şi, în ultimă instanţă, chiar a corpului individului). Detaliile tehnice tipărite şi schemele complicate sunt îmbrăcate într-un strat pictural benefic, un strat matern, o peliculă translucidă care reduce vizibilitatea suportului iniţial. Informaţiile sunt înlocuite cu senzaţii şi culori. Precizia, măsurătorile şi legile fizicii sunt acoperite de tuşele spontane, gestuale şi imprevizibile.
La fel se întâmplă şi în cazul lucrărilor pe plăci de metal sau mucava, unde senzualitatea şi tactilitatea înlocuiesc agresivitatea şi răceala materialelor. Ele sunt dislocate din realitatea în care aveau o utilitate clară şi o funcţie bine definită pentru a fi testate în afara acestui context. Cartonul zgâriat obsesiv transmite toate poticnirile stânjenitoare ale procesului, fiind apoi acoperit cu stratul catifelat al cărbunelui. Tabla de pe şantier atacată de acid este pictată atent, delicat şi răbdător pentru că durerea corozivă este mângâiată de pictură, dar niciodată ascunsă complet.
Fotografiile silozurilor şi rezervoarelor aduse în expoziţie sunt dovezile concrete ale unei lumi care nu e încă pierdută. Şi care, de aceea, nu este privită cu nostalgie de artist, ci ca pe o descoperire cu un potenţial emoţional enorm. Fragmentul este privilegiat şi ansamblul descompus, sugerând lumea dezmembrată, greu de fixat într-o coerenţă temporală şi spaţială. Prin mărirea detaliilor, artistul sondează tot mai adânc şi mai intuitiv în jocul umbrelor şi texturilor. Departe de a fi o fotografie documentară, imaginile locurilor abandonate completează şi reconstruiesc memoria uneori prea fragilă şi vulnerabilă.
Metafora morală a developării filmului pentru a face vizibilă absenţa este asociată aici corodării metalului sau scrijelirii cartonului care într-un strat mai profund vor dezvălui persistenţa memoriei. Aducerea din negativ în pozitiv este mereu o luptă a materialului cu lumina care atacă sau mângâie, distruge sau vindecă.
Titlul expoziţiei, *Carte de muncă*, este legat de meseriile şi calificările pe care le-a avut artistul în anii '70-'80 pe şantierele agricole sau în industria chimică. Urmele materialităţii obiectelor şi texturile aspre ale silozului sunt readuse în prezent ca parte importantă a unui trecut care se află undeva între două lumi. Nu este uitat complet, dar nici revăzut cu interes. Nu este un trecut al nostru, al tinerilor, dar nici unul asumat de părinţii sau bunicii noştri. Nu a dispărut, dar nici nu este actual. Nu e mort, dar nici viu. În nişa aceasta temporală şi emoţională sunt colecţionate obiecte ce vorbesc nimănui şi totuşi tuturor, dintr-o lume care nu a pierit, ci doar a îngheţat şi care nu mai ştim cui îi aparţine. E o lume suspendată. Încercând să o descifreze, Dan Palade o activează arătându-ne doar textura, rana, temperatura şi consistenţa. Şi e suficient.





de sus în jos, de la stânga la dreapta:
1. Caiet ne-mecanic, 29/20,5 cm,1989.
Foto credit: Jecza Gallery
2. Persistenţa memoriei,
ulei pe metal, 54/80 cm, 2010.
Foto credit: Jecza Gallery
3. Supraplin, ulei pe metal, 90/50 cm, 2010.
Foto credit: Jecza Gallery
4. Caiet ne-mecanic, 29/20,5 cm,1989.
Foto credit: Jecza Gallery

pagina alăturată, jos:
Vedere din expoziţia Carte de muncă, curator:
Liviana Dan, Jecza Gallery, Timişoara.
Foto credit: Jecza Gallery



BELU-SIMION FĂINARU

Poetica vidului

Nothingness –The Poetics of Void
Galeria Plan B, Cluj
28 februarie – 7 aprilie 2012

text de **DIANA MARINCU**

Născut în România şi stabilit în Israel, Belu-Simion Făinaru este cunoscut pentru întrebările pe care arta lui le formulează întotdeauna într-o cheie filosofică, istorică şi ideologică. În funcţie de spaţiul în care expoziţiile au loc, dar şi de obsesiile universului personal şi recurenţele unei conştiinţe critice foarte lucide, lucrările sale sondează neîncetat probleme identitare şi dileme religioase sau morale. Obiectele simple, desprinse din contexte familiare, domestice sau publice, integrează o multitudine de strategii de citire şi chei de interpretare spre care publicul este condus nu doar prin seducţia vizualităţii, ci foarte adesea prin stimuli senzoriali. Nothingness - The Poetics of Void *este a doua expoziţie a artistului Belu-Simion Făinaru la Galeria Plan B din Cluj şi propune publicului o întâlnire cu obiecte şi instalaţii care depăşesc experienţa contemplativă pe care arta o oferă de obicei, descriind un spaţiu al reflecţiei, dar şi al interacţiunii fizice şi senzoriale.*

jos:
Nothingness – The Poetics of Void, imagine din expoziție, 2012. Foto: Șerban Savu, credit: Plan B, Cluj/Berlin

pagina alăturată (de sus în jos):
1. Monumentul Nimicului. 2012, instalație: perete, petale de trandafir. Foto: Feleki Szabolcs, credit: Plan B, Cluj/Berlin
2. Farmece (semafor pentru farmece), 2012, instalație, semafor. Foto: Belu-Simion Făinaru, credit: Plan B, Cluj/Berlin

Monumentul Nimicului, instalația gândită pentru holul etajului trei al Fabricii de Pensule, invită publicul să își pună o dorință și să așeze petale de trandafiri roșii în găurile ordonate ale peretelui. Un cimitir al dorințelor nerostite sau al secretelor niciodată împărtășite, *Monumentul Nimicului* integrează foarte bine exact structura paradoxului prin care arta lui poate fi decriptată în termeni freudieni. Funcționează ca o întâlnire contradictorie între viață și moarte, gol și plin, durere și plăcere, declanșând o stare de neliniște greu de definit. Petalele trandafirilor au textura, materialitatea și funcția unui obiect fetiș, cu valențe magice, care se îndepărtează de el însuși și devine parte din subiect ca sursă a plăcerii. Delicate și morbide în același timp, petele roșii de pe perete creează o instalație permenentă care, odată inserată în construcție, rămâne martorul ascuns al acesteia.
Pe podeaua galeriei, instalația *Laptele negru*, formată din farfurii și ceainice din porțelan alb umplute cu ulei de mașină ars, surprinde vizitatorii prin mirosul înțepător. Acest șoc olfactiv este indiciul că frumusețea instalației deschide de fapt prăpastia dintre utopie și realitate, abisul care desparte victimele de călăi. În poemul lui Paul Celan, *Fuga morții*, laptele negru apare ca un ecou afectiv al destinului poporului evreu, ca un obsedant refren al crimelor și opresiunii.
„Boomul memoriei" (la care asistăm astăzi și care este cauzat de pierderea autorității și credibilității istoriei) reflectă dorința de a rechema trecutul ca pe o parte indispensabilă a prezentului, o obligație în conturarea identității personale și a conștiinței istorice. Conceptul de post-memorie este un element important în continuitatea narativă a operei lui Belu-Simion Făinaru și se referă la transferul intergenerațional al amintirilor și traumelor. Încă de la primele sale expoziții, sondarea identității flexibile, structurile tranzitorii, alienarea prin dezrădăcinare și memoria traumei au fost teme prezente în lucrări ca *Presentation of the Bride* sau *Jewish Soul*. Etica transferului prin care cunoștințele moștenite intră în istorie este legată de datoria de a spune povestea mai departe. Poate astăzi, mai mult ca oricând, societatea în ansamblul ei, dar și fiecare individ în parte, se află sub imperativul memoriei ce împovărează și responsabilizează.
Lucrarea *Altădată* recurge la formulele artei conceptuale prin textul scris pe abajurul lămpii suspendate, „Belongs nowhere and to another time", evocând un trecut mitic și un spațiu de nicăieri în care „acasă" nu există. Elementul mitologic al formării identității este pământul, locul simbolic în care rădăcinile sunt permanente și solide. În lucrarea *Ierusalim în buzunar*, bulgărele de pământ e unul nomad, prea mic pentru rădăcinile apartenenței și căminului. El încape în buzunarul unei mâneci de cămașă și se mută împreună cu omul care o poartă. Reminiscențe ale corpului și identității, cele două mâneci din expoziție se află într-un dialog conflictual. Dacă una dintre ele ocrotește pământul, cealaltă, *Spaime și lacrimi*, prezintă un video în care o bancnotă de un dolar este distrusă prin ardere. Lucrarea formată din cenușa bancnotei, *Bani arși*, este așezată pe o sticlă perfectă ca un desen organic și extrem de fragil care se poate distruge dintr-o răsuflare.
Materialele textile marcate de urmele corpului care le-a purtat odată sunt dovezile unui trecut palpabil, care păstrează mirosul și textura umană. Lucrarea *Vid negru*, o pălărie inserată în peretele galeriei, sugerează corporalitatea înghițită de neant și forma golită care rămâne. Din negrul profund al materialului, se ivește sugestia unui timp suspendat în care totul se inversează și vidul nu este o negare a spațiului, ci o retragere în adâncurile ființei.
Instalația interactivă *Un bănuț pentru nimic* invită vizitatorii să arunce câte trei monede într-o ladă frigorifică plină cu apă: „o monedă pentru foame, o monedă pentru sete, o monedă pentru nimic". În aceeași cheie magică și ritualică, *Semaforul pentru farmece* din curtea Fabricii de Pensule funcționează ca o amuletă pentru cei care intră, întâmpinându-i cu textul prevestitor „Money" sau „No money".
Procesul prin care lucrările lui Belu-Simion Făinaru ajung să se concretizeze este foarte important pentru artist și căutarea fiecărui obiect face parte din conceptul și identitatea lucrării. Farfuriile, ceșcuțele și ceainicele *Laptelui negru* sunt toate găsite în Cluj, la fel ca ușa și lampa instalației *O floare care zâmbește* evocând un zâmbet care înflorește. În acest fel, estetica lucrării este mereu ușor schimbată și adaptată, având mai multe variante vizuale ale aceluiași demers conceptual. Puterea de seducție a obiectelor este astfel legată de contextul geografic, istoric, cultural și instituțional din care ele sunt selectate și în care sunt plasate.
Dacă artiștii sunt într-adevăr catalizatorii ideilor și sensibilității care anticipează ceea ce societatea descoperă ulterior, Belu-Simion Făinaru este unul dintre ei, cu o viziune intelectuală și emoțională, existențială și poetică, gata să vorbească despre cele mai delicate probleme ale culturii iudaice și ale tuturor celor care păstrează povara memoriei, oscilând permanent între continuitate și ruptură.

Startpoint Prize România

Victoria Art Center, Bucureşti
15 iunie – 15 iulie 2012

text de **AURORA KIRÁLY**

În perioada 15 iunie – 15 iulie 2012 a avut loc la Victoria Art Center expoziţia absolvenţilor de licenţă şi master selectaţi pentru desemnarea participării româneşti la competiţia Startpoint Prize. Lista participanţilor a inclus absolvenţi de la trei mari universităţi de artă din ţară: Bucureşti, Cluj şi Iaşi.

Concursul a fost iniţiat în 2003, mai întâi ca o platformă locală de prezentare a celor mai bune proiecte ale absolvenţilor şcolilor de artă din Cehia (AVU a V·UP Prague, FaVU Brno, FU Ostrava) şi a fost găzduit de Galerie Klatovy / Klenová, un muzeu de artă regional din Republica Cehă. În 2005, a fost adăugată pe lista de şcoli participante V·VU Bratislava iar în 2006 proiectul a fost extins la nivel european. Datorită numărului din ce în ce mai mare de şcoli participante, în 2010 a fost modificat regulamentul. Toţi participanţii şi proiectele lor sunt de atunci prezentaţi integral pe website-ul www.startpointprize.eu iar pentru expoziţia finală echipa curatorială a proiectului face o selecţie cu cele mai bune proiecte, în funcţie şi de spaţiul pus la dispoziţie de partenerul instituţional care găzduieşte expoziţia.
După desfiinţarea Galeriei Klatovy / Klenová şi a dezintegrării echipei curatoriale din motive politice, noul organizator al proiectului a devenit Fundaţia Arbor Vitae. Rezultatul dezvoltării proiectului s-a bucurat de multă popularitate, drept urmare organizatorii au reuşit prezentarea expoziţiei în fiecare an în unele dintre cele mai prestigioase muzee din Republica Cehă (2010 GASK Kutná Hora, 2011 Wannieck Gallery Brno).
Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti a fost cooptată în această competiţie în 2008 şi de atunci, în fiecare vară, Marcel Fiser (fondatorul şi coordonatorul proiectului) a venit să selecteze artistul şi proiectul participant din partea României.
În anii trecuţi aceştia au fost: Bogdan Bordeianu în 2008, Alina Popa şi Irina Gheorghe în 2009, Larisa Sitar în 2010 şi Daniel Djamo în 2011, toţi absolvenţi de licenţă sau master la departamentul Foto-Video al Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti.
Experienţa a fost de fiecare dată foarte bună, mai ales pentru tinerii absolvenţi români care, deşi experimentaseră şi alte competiţii şi expoziţii internaţionale, au apreciat nivelul proiectelor prezentate şi al expoziţiei, întâlnirile pe care le-au avut cu colegi de la alte universităţi europene, cu profesori şi curatori şi nu în ultimul rând cu organizatorii, care au sprijinit şi apreciat proiectele lor.
„Lucrările acestor artişti sunt reprezentative pentru şcoala de fotografie conceptuală care am descoperit că ocupă o poziţie puternică şi interesantă pe scena artei contemporane româneşti. În pofida faptului că participanţilor români nu li s-a acordat până acum nici un premiu, ei au produs unele dintre cele mai bune şi interesante lucrări din expoziţie."[1]
Începând din 2011, proiectul a beneficiat de sprijinul Victoria Art Center, unde a fost organizată expoziţia cu propunerile absolvenţilor de la Universitatea Naţională de Arte Bucureşti iar din 2012 galeria a fost cooptată într-un parteneriat cu organizatorii competiţiei şi va fi unul din locurile unde expoziţia finală va fi itinerată.

de sus în jos:
1. Iulian Bisericanu, „Let's swim" din seria Orașul și spațiul, 200 x 120 cm, 2012
2. Andrei Mateescu, „Fără titlu 1" din seria Hyper, imagine digitală, 90/90 cm, 2012

pagina alăturată (de sus în jos):
Teodora Rogoz, „Fără titlu 3", imagine digitală, 30/30 cm, 2011

Tot din acest an, participarea românească s-a extins iar la Victoria Art Center au fost invitați absolvenți de la primele trei școli de artă din țară: Universitatea Națională de Arte București, Universitatea de Arte și Design, Cluj-Napoca și Universitatea de Arte „George Enescu" – Iași. Selecția a fost operată de fiecare școală în parte, iar expozanții au fost: Ionică-Răzvan Bârne, Iulian Bisericanu, Alex Gheorghiță, Delia Gheorghiu, Regele Ionescu, Diana Manole, Andrei Mateescu, Teodora Rogoz, Sabina Suru, Belényi Szabolcs István, Alexandra Șerban, Octavian Tudose.

Echipa curatorială Startpoint Prize a ales artiștii care vor reprezenta România la competiția din 2012. Aceștia sunt: Andrei Mateescu – Universitatea Națională de Arte București, Teodora Rogoz – Universitatea de Arte „George Enescu" din Iași și Iulian Bisericanu – Universitatea de Arte și Design, Cluj-Napoca.

La ediția din acest an a competiției internaționale participă peste 40 de școli din 19 țări europene iar selecția finală va fi prezentată la Centrul pentru Artă Contemporană DOC din Praga. În ziua vernisajului sunt anunțate premiile: marele premiu și câteva mențiuni onorifice. Toți câștigătorii vor beneficia de o rezidență de o lună la Praga și de o expoziție sub titulatura *Started* în cursul anului următor. Câștigătorul marelui premiu va beneficia de o expoziție personală la The Fine Art Gallery din Cheb și de publicarea unui catalog.

Anul 2012 mai oferă o premieră. Expoziția cu selecția celor mai bune proiecte va fi itinerată în Slovacia și România, la partenerii proiectului: Centrul de Artă Contemporană din Bratislava și la Victoria Art Center din București.

Competiția Startpoint Prize este un proiect extrem de necesar, care oferă tinerilor absolvenți ocazia de a-și vedea proiectele într-un context artistic internațional, și de a se raporta la colegi de generație de la cele mai bune universități de artă europene. Este o ocazie de a-și re-evalua startul artistic și impactul proiectelor realizate până acum, un proces foarte util și constructiv, mai ales dacă vine la începutul carierei. Chiar dacă concurează cu tineri absolvenți de la școli de artă prestigioase din Germania, Olanda sau Marea Britanie, aceasta nu înseamnă că absolvenții universităților de artă din Europa Centrală și de Est nu se pot face remarcați, datorită modului cum este concepută competiția, care oferă fiecărui participant „aceeași poziție de start". În expozițiile anterioare, proiectele participanților din România s-au remarcat de fiecare dată, ulterior acestea fiind solicitate și pentru alte expoziții.

Din punct de vedere curatorial și managerial, Startpoint Prize este un model de proiect reușit, care a crescut organic de la an la an, fără să fie ferit de obstacole. Acestea au contribuit însă la adaptarea și transformarea competiției în varianta de acum. Startpoint beneficiază de un website unde se pot găsi arhivate toate edițiile de până acum, participanții, lucrările lor, o prezentare a tuturor proiectelor. În plus, în fiecare an se tipărește un catalog care oferă o panoramare a proiectelor finaliste. Catalogul ultimei ediții propunea o versiune care, cu siguranță, a fost primită cu mult entuziasm de către tinerii artiști. Cu un design ingenios, catalogul avea un număr de exemplare cu câte o copertă pentru fiecare artist. Astfel, fiecare dintre ei se simțea „oglinda" Startpoint și centrul atenției, ceea ce nu poate fi decât măgulitor și stimulant pentru un tânăr artist.

Notă:
1 Mgr. Dr. Marcel Fiser – Introducere, *catalogul Startpoint Prize România, editura Unarte, 2012, p.5.*

If Cluj were all there was

European Travellers. Art from Cluj Today
Curator: Judit Angel
Mucsarnok, Budapesta
19 aprilie – 8 iulie 2012
Artiști: Marius Bercea, Zsolt Berszán, István Betuker, Mihut Boscu, Răzvan Botiș, Mircea Cantor, Radu Comsa, Csaba Csiki, Duo van der Mixt, Oana Farcaș, Adrian Ghenie, Simon Cantemir Hausi, Mihai Iepure Gorski, István László, Victor Man & Anna-Bella Papp, Szilárd Miklós, Dénes Miklósi, Alex Mirutziu, Niță Mocanu, Ciprian Mureșan, Cristian Opriș, Cristi Pogăcean, Victor Răcătău, Cristian Rusu, Șerban Savu, Leonardo Silaghi, Mircea Suciu, Péter Szabó, Sergiu Toma, Gabriela Vanga, Szabolcs Veres
Instituții: Alergische Platze, Bázis, D Media, IDEA art + society, MindBomb, Fabrica de Pensule, Sindan Cultural Center, Tranzit House, Version, Univesitatea de Artă și Design Cluj

text de **ADRIANA OPREA**

Nu-mi plac expozițiile geografice, mă miră pretenția lor de a arăta totul – identifică o problemă, o „școală", un continent până atunci necunoscut și pretind că îi redau harta fidel. Însă expoziția lui Judit Angel de la Budapesta e ok fiindcă lasă lucrurile în pace. E în cunoștință de cauză în privința regionalismului curatorial și nu forțează, nu adaugă sosuri, nu dă lecții, nu sentimentalizează. „Arta de la Cluj" e un fenomen mental, să îl privim deci socio-istoric. În spațiul de la Mucsarnok, care în plan arată ca un templu, cu nave și absidă, ni se prezintă 1) o producție picturală și conceptuală care a fost promovată și finanțată de 2) câteva instituții, motoarele din spatele scenei, cu o istorie și o dinamică a lor de prin 2000 încoace. Odată cu primele săli, pictura deschide *show*-ul și face intrarea în templu (deși nu cred ca Judit Angel să fi premeditat acest sacerdoțiu, nu e genul), iar micile construcții minimaliste din BCA, inserturi în expoziție, un fel de temple la rândul lor, arhaice, opace, masive, sunt *black box*-uri video. Kim Attila, arhitectul expoziției, a gândit inspirat *display*-ul, e o expoziție care arată bine, are o ținută a ei și când etalează pictură, și când proiectează *new media*. Undeva în spate, jocul de umbre al absidei tăiate transversal de un zid BCA așa cum o coardă taie un arc de cerc, sunt un efect pe care el a mizat – instituțiile înseamnă punerea în scenă, jocul de culise, dinamica din *arrière-plan* a fenomenului care se formează în virtutea lor și crește: instituțiile sunt cele care mișcă lucrurile, marea taină de la Mucsarnok. Fără coloraturi și stridențe, expoziția arată lucrări cunoscute, perspectivă istorică și portofolii documentare pentru artiști și instituții, în format structurat. Și își salvează propria intenție totalizatoare de sclifoseala marilor desfășurări regionale.
Cluj ca *success-story* înseamnă reforme de învățământ, mobilitate și rezidențe, burse, granturi și proiecte cu fonduri străine, galerii private cu „ieșirile", lor, spații alternative, reviste și discurs teoretic, programe curatoriale, ateliere, bani, PR, vândut lucrări, participat la bienale. Ce nu înțeleg eu este blocarea înregistrării acestui fenomen în folclorul la îndemână pe care-l secretă termenul succes, ca și cum mitologizarea pestriță, picantă – fenomen sociologic în sine, altminteri – ar explica partea ce mai profundă și cel mai greu de înțeles a poveștii. Arta de la Cluj nu s-a croșetat de-a lungul timpului în termenii unui marketing-dezlănțuit-și-vid, iar expoziția tempereaza și corectează implicit o atare viziune. Ci din marketing, simplu. Diabolizarea lui e nerealistă, venind dintr-o înțelegere esențializată, de extracție modernistă (boală grea în mediul cultural românesc), inadecvată artei contemporane pentru care marketingul și relațiile sunt oricum acolo. Nu cred în toate produsele de la Cluj, am dubii nemărturisite încă nimănui și în ce privește starurile. Însă e ciudat să te superi pe artiști pentru că sunt (și) sexy. Dacă asta e marea taină dezvăluită în absida de la Mucsarnok, că instituțiile fac arta, nu e o descoperire teribilă, ci o realitate *de facto* curatoriată de Judit Angel o ia ca atare. (Deși Judit Angel mă corectează aici: instituțiile nu sunt acolo ca marea taină din culisele fenomenului, ci ca instanțe pentru acea *knowledge production* în care el se scaldă.).
În 2000 nu se vorbea de un fenomen la Cluj, motivul fiind simplu: oamenii existau, însă produsele reușite de astăzi, încă nu. Perspectiva istorică e inevacuabilă, e nevoie de niște ani și niște întâmplări. Când pleacă un artist din România? Când se întoarce, în ce moment al carierei lui? Am putea găsi, în sfârșit, și alte cadre de explicație în afară de paradigma Est/Vest cu termenii ei dramatici, victimizanți, pentru această mobilitate de parcurs a artistului român contemporan? Ce moment al carierei lui îl surprinde făcând o galerie sau o revistă (sau renunțând la ele)? În România (nu știu despre Ungaria), un discurs sociologic care să măsoare la rece cariere de artiști și trasee de instituții de artă încă nu există.
Când revezi publicațiile Centrului Sindan, sau recitești revista *Balkon*, ai sentimentul rezidual, dar cert, că ceva s-a pierdut pe drum din toate astea și că trebuie săpat pentru a reconstitui ce se mai poate. Dar e la fel de cert și că ceva s-a absorbit și se rumegă încă în arta românească contemporană. Discursul Balkon/IDEA a fost și e un fundal teoretic pe care se mișcă arta de la Cluj, dar fără a fi neapărat fundalul ei propriu. E în aer, adulmecat, dar nu te poți aștepta să se afle totuși pe noptiera fiecărui artist care a absolvit la Cluj. Unele zone de producție artistică mestecă cu obstinație, acum ca și atunci, acest discurs, altele îl ignoră: la Cluj ca și în altă parte (ca să nu spun ca și în București). Nici felul în care a evoluat această publicistică în timp și nici interacțiunea exactă pe care a avut-o cu producția artistică din România, la Cluj dar nu numai, n-au fost măsurate.
Expozițiile românești se prezintă altfel acum decât în anii '90, chiar altfel decât în primii ani de după 2000. Spațiile însele în care se expune sunt de alt tip (alte proporții, alte suporturi, alte cuie). Ce se vede azi la Fabrica de Pensule e precipitatul unui proces, local în mare măsură, la care au contribuit „anii istorici" pe care partea documentară a expoziției de la Mucsarnok îi rememorează. Există o identitate de *visual display* la Cluj, o lecție pe care Clujul o dă de pe la mijlocul anilor 2000 încoace și care a schimbat fața expozițiilor de artă contemporană din România. Reperul e mai întâi *display*-ul galeriei Plan B. Am zis *display*-ul, nu succesul (oare reușim să ne concentrăm și pe altceva decât pe „afacerea" Plan B?) Reperul galeriilor de la Cluj a fost, cu o seriozitate, o consecvență și o încăpățânare care le sunt proprii, aproape tipice, *display*-ul „real", cum se spune la Plan B, al artei contemporane în lume. Expozițiile de la Cluj au arătat mult timp altfel, până când, devenind atente la ce se întâmplă acolo în Transilvania, dar și mult mai bine informate cu sau fără ocheanul pe Cluj, expozițiile din România au început să arate toate (sau aproape toate) – altfel. Însă e nevoie de o istorie a curatoriatului și a *display*-ului în arta contemporană românească pentru a pune problema în perspectivă. Și a ne menține calmul.
Orice ar însemna, se spune cu subînțeles despre unii artiști că sunt „de la Cluj", cum nu se spune că sunt de la București, și văd că nici de la Budapesta – poate că asta e cea mai facilă redare a unui *success-story,* prin comparații în termeni, voalați, de putere. Poate mira faptul că un discurs atât de preocupat de raporturile de putere, cum e cel inspirat de revista *IDEA*, a abordat orice dar nu ceea ce are sub nas, atât de la îndemână, chiar pedestru: ruta Cluj-Berlin (cazul galeriei care își deschide sediu „afară", Plan B), sau Cluj-București (cazul galeriei

stânga, de sus în jos:
1. Vedere din expoziție, foto: Miklós Surányi

dreapta, sus:
Vedere din expoziție, foto: Miklós Surányi

pagina alăturată, jos:
1. Ciprian Mureșan, The End of Five-Year Plan, 2004, sculptură (ceară, rășină), scară umană, courtesy of the artist and Plan B, Cluj /Berlin, foto: Miklós Surányi
2. Péter Szabó, Group Sits Around, 2011, instalație, 95 x 205 x 130 cm, foto: Roland Pozsonyi

care vine la București, Laika). Cum ar arăta o analiză a lor în termeni de sociologie a mediului artistic? Sau cum ar arăta în termenii încărcați ideologic ai discursului despre *labor*, despre munca artistului as a *worker in culture industry*, realitatea Fabricii de Pensule? Cu praful și panourile ei muncitorești, fabrica e mai mult decât șic: are câini, uși aproximative de fier și temperaturi cinstite și joase. E într-adevăr fabrica artei de la Cluj, carcasa în efigie a unui fenomen, nu-i așa, cu totul nou: artiști care muncesc și așteaptă să fie descoperiți, dacă nu comercial, atunci bibliografic, dacă nu pe o rută, atunci pe alta. Expoziția lui Judit Angel nu a intrat în toate astea, nu și-a propus-o. A pune arta de la Cluj în perspectivă românească ar fi însemnat o altă expoziție. Dar a o pune în perspectivă internațională? E în vogă o teorie despre arta românească din ultima vreme și exporturile ei, ce zice că ele se măsoară în traumă. Bună parte din imageria „de la Cluj" e despre trecuturi ideologice, iar discursul internațional a preluat bucuros aluzia la traumatic. Cu cât mai adâncă buba, cu atât mai bună arta; trecutul nostru recent nu contrazice primul termen, iar ultimii noștri ani, cu bune și rele, nu-l contrazic nici pe al doilea. Dar cum stabilești și asumi legătura dintre ei? Trauma lipsește aproape cu desăvârșire din discuția locală despre arta contemporană românească, dar e ciudat totuși să-și facă intrarea așa. Pentru că e o intrare dinspre internațional, și tocmai de aceea ar fi fost interesant ca o expoziție ce asumă un *success-story* internațional să documenteze arta de la Cluj exact din această perspectivă: Bienala de la Praga, Haunch of Venison sunt forme de, cum i s-a spus, neo-colonialism curatorial (foarte sensibilos la chestiuni de traumă). Dincolo de faptul că arta recentă de la Cluj e printre lucrurile care marchează poate primul episod după 1989 de schimbare, în masă, a dinamicii mediului artistic românesc, într-o secvență de timp în care s-au schimbat lucruri în România (o decadă a spațiilor și a galeriilor), el e și o microplanetă descoperită și colonizată. Este un „fenomen" nou și pentru noi și pentru ei, pentru noi prin ei (și iată cum, în sânul „internaționalului", paradigma Est/Vest revine). Raționalitatea expoziției are un neajuns: afișând frontal jucăria (lucrările) și dezvăluind rotița ei abia undeva în spate (instituțiile), e ca și cum cele două ar exista separat, felia din realitate e una, ancorarea ei istorică alta. Instituțiile din absidă reprezintă dinamica fenomenului din primele săli, dar cele două par să se privească reciproc cu oarecare detașare, fiecare cu perimetrul ei. O departajare suplimentară, la fel de analitică și construită, apare atunci când treci de la seriozitatea pupitrelor cu documentația despre instituții la poanta șezlongurilor cu documentația despre artiști (șezlonguri pe cât de haioase și pitorești, pe atât de incomode, dar eu încă n-am dat prin galerii și muzee de-un mobilier cât de cât confortabil).

Pictură vs conceptualism. Ce înseamnă conceptualism la Cluj? În sintagma „școala de la Cluj", de pomină în toate sensurile, ideea de „școală" înseamnă *old media*; oricât de discutabilă ar fi, „școala" e agățată mai degrabă de gâtul picturii de la Cluj (există cumva o școală de video și fotografie la Cluj? Există un asemenea lucru pe care să-l poți numi *properly* școală de video?). Cum explicăm atunci restul, cum devine inteligibil istoric Cipri Mureșan? (deși asta sună puțin ciudat când omul e printre noi). În altă ordine, dincolo de marile staruri, pictura la Mucsarnok mi se pare subreprezentată, unii au lucrări mai tari (Mircea Suciu, Oana Fărcaș). Interesant însă Bercea. Pe aceeași linie mocnește surd, deși nu e disputa momentului, frecușul dintre ceea ce se consideră reprezentativ în „școala de pictură de la Cluj" și ceea ce nu e, adică, cu un termen atât de obosit deja încât nimeni nu mai știe exact ce înseamnă, expresionismul promovat de grupul Bazis. Dacă practica lor e marginală, adică neasimilată la centru (Berszan și Vereș mai ales), cred că trebuie să rămână fără probleme așa, o replică ambițioasă, destul de încolțită ca marjă de mișcare și influență, față de figurativul realist dominant. De altfel, o epifanie paralelă, cum zice Nicola Trezzi, și o înțelegere alternativă a picturii pune în joc și galeria Sabot. Un spațiu neasimilabil: vezi Alex Mirutziu, copilul teribil al galeriei Sabot, un alt artist fără discurs critic care să îl „explice". Duo van der Mixt sună fain și inteligent, dar cred că cei doi membri ai grupului sunt mai tari, și mai subtili, fiecare separat decât împreună. De altfel, nu ne-ar strica o istorie a grupurilor recente de artiști din arta românească. Și nicio problematizare *gender-oriented* a cuplurilor de artiști români (Să las observația asta aici? – nuanța frivolă a termenului cuplu, nefolosit deloc tocmai de aceea, e în sine semnificativă *genderly*). Apropo, mi-a plăcut mult Gabriela Vanga la Mucsarnok, pe care nu o văzusem deloc expusă în România, deși a fost. Și Răzvan Botiș, *smart*. Și Mihuț Boșcu, care însă dă mai bine la Trienala de la Palais de Tokyo, chestie de context. Ce zice fără să vrea expoziția e paradoxal. Intrând în navele laterale ale templului, e de presupus că vei cădea pe spate: Victor Man, instalație. Mircea Cantor, video. Zbang, zdrang: Uriașe. Ok, recunosc: Man și Cantor sunt la Mucsarnok minunați. Dar cât e de bizar! Îi vezi într-o expoziție colectivă la Budapesta, adică unde? Și aproape și departe, nici departe, nici aproape față de România, într-o stranie nesituare. În cazul lor mai mult decât în cazul oricărui alt artist din *show*, Ghenie *included*, e ca și cum nu i-ai putea localiza, și cred că bună parte din notorietatea lor în România se datorează acestei aure construite: în ciuda gâturilor înțepenite de atâta privit în sus înspre ei, mai ales de pe băncile juniorilor, persistă o curioasă dificultate de a te raporta la acești artiști, dinspre România. Și cred că vine din sens invers, pe firul est/vest, de la misterioasa *lor* raportare la „ei", românii ăștia cu artiștii lor (vorba cuiva, unii artiști de la Cluj se întorc acolo așa cum noi ne ducem în străinătate, Clujul pentru ei este *abroad*). Nu mă interesează mult pretinsa irelevanță a problemei: pentru mine e relavantă, bate la ochi de la o poștă, fie și numai pentru că toată lumea spune că e irelevantă. Prezența de mare impact a celor doi în expoziție dă, pervers, măsura unei absențe, a unui alt impact pe negativ: par candidații perfecți (ca și Ghenie, a cărui pictură deschide solemn templul Mucsarnok) la statutul de artiști pe care îi cunoaște toată lumea și pe care nu-i cunoaște nimeni. În ciuda a tot, sunt niște artiști din cărți, niște abstracțiuni, niște absențe pentru mediul artistic din România de azi, cu tot contextul global în care, prin exporturi și importuri (ca cele de la Cluj), toată lumea pretinde să se fi instalat.

BERLIN BIENNALE 7
Forget Fear – O nouă faţă a revizionismului istoric

Forget Fear
27 aprilie – 1 iulie 2012
curatori: Artur Zmijewski
in association with
Joanna Warsza
Voina Art Collective

text de **IOANA MANDEAL**

Berlinul a rămas şi în prezent mai sensibil decât oricare alt spaţiu cultural la prelucrarea şi reprezentarea istoriei recente: volume, conferinţe, expoziţii – efortul depus în acest proiect simbolic de reconciliere este intens. Iar în acest context (re)aducerea memoriei naţionale din centrul dezbaterilor istorice în spaţiul Bienalei pare a fi una dintre provocările cele mai incitante lansate de experimentul lui Zmijewski.

Mai mult ca oricare dintre ediţiile precedente, *Forget Fear* propune – printr-o constelaţie difuză de lucrări – o revizitare activă a trecutului şi o examinare deschisă a repercusiunilor şi valorificărilor acestuia în reprezentările oficiale[1], forţându-le discursurile şi provocând retorici etice şi politice alternative. În agenda curatorială a Bienalei politica memoriei (chestionarea, perpetuarea şi producţia sa eficientă) este resimţită ca o urgenţă, prin care conceptul zmijewskian al artei sociale aplicate devine totodată un teren de testare al *tabu*-urilor, convenţiilor şi schematismelor istorice, identitare, culturale. Arta, consideră curatorul, trebuie să-şi conştientizeze şi să aplice ca atare potenţialul său *performativ*: ca instrument cognitiv ea este în măsură – la fel ca ştiinţa, politica şi religia – să identifice problemele societăţii şi să intervină în mod activ atât în „construcţia" realităţii, cât şi în mecanismele aplicate de producţie ale cunoaşterii. Totodată, prin provocarea structurilor dominante şi ca parte integrantă din strategia de producţie a realităţii (*Realitätsproduktion/ reality-making*), arta poate renegocia *naraţiunile istorice* şi, prin consecinţă, *politicile instituţionalizate ale memoriei*.
De la congrese de politică paralelă şi iniţiative civile de solidaritate, la dezbateri asupra culturii memoriei contemporane sau acţiuni instituţionale în numele recuperării/ compensării istoriei, Bienala nu ridică (doar) întrebări, ci creează cadre, şi – la un anumit nivel – noi *Erfahrungsräume*, noi spaţii şi condiţii (reale sau simbolice) de exprimare/ experimentare/ exercitare a unei „noi ordini"[2]. În foarte multe feluri BB7 prezintă publicului local ceea ce acesta nu vrea să vadă: îi expune public traumele, îi demască (auto)obsesiile, îl confruntă cu „punctele oarbe" ale istoriei naţionale – acele subiecte *înăbuşite sau reprimate în aura de toleranţă a Republicii Berlineze*. Şi, din foarte multe puncte de vedere, BB7 devine totodată un experiment şi un prag psihologic. De la *reenactment*-uri istorice, la strategii de comemorare terapeutică şi iniţiative de „transplantări" *ad litteram* sau tentative de arderi-reciclări ale memoriei, *Forget Fear* semnalează lantenţe, discută potenţialităţi şi operează – fără atenţie la orice tip de *political correctness*, vanităţi sau sensibilităţi – pe cordul deschis al memoriei şi psihicului colectiv (german, polonez, iudaic)[3].
Într-o Germanie, care se polarizează din ce în ce mai mult între auto-victimizarea unei societăţi (până astăzi) măcinate de povara culpabilităţii[4] şi poziţii negaţioniste bazate pe relativizarea vinei naţionale şi activarea resentimentelor, singura soluţie de ieşire din impasul pasivităţii pare a fi intervenţia artistică. *The "use" of history is able to shape the future and influence the discourse on German identity. We do not want to observe this process from a safe distance; we prefer to be close to it!*, scrie Zmijewski, şi acţionează. Astfel, discursul „celor fără de glas" (excluşii, renegaţii, neglijaţii istoriei) devine o modalitate eficientă de interogare şi nuanţare a mecanismelor actuale de construcţie identitară: în interiorul unei instituţii contestate cum este Deutschlandhaus[5] se întâlnesc simptomatic două prezenţe – actorii (re)înscenării istoriei consacrate (dar spectacularizate) şi instanţa memoriei naţionale marginale (dar

ambele pagini, sus:
Colaje de imagini / film stills extrase din video-ul lui Artur Zmijewski, Berek (1999)

dedesubt:
Imagine de ansamblu din spațiul expozițional al KW: instalația de răsaduri a artistului Lukasz Surowiec, Berlin-Birkenau (2012)

instituționalizate). Dacă *Schlacht um Berlin* confruntă narațiunile oficiale (*germane*) cu reprezentări subiective (*poloneze*), în vecinătatea sa imediată expoziția *Remembering Piece by Piece* reconsideră controversatul subiect al *manipulării memoriei* în contextul evacuării postbelice a populației germane – subiect, prin excelență, conotat în spațiul cultural german cu valențele revizionismului extremist.

Această coliziune ideologică – aparent ireconciliabilă – suferă în aura protectoare a Bienalei o mutație principială, iar alegerea cadrului de prezentare nu este nicidecum întâmplătoare. Ocuparea unui spațiu recunoscut ca extensie a autorității statale constituie pentru curatori nu atât un act de parazitare sau contracarare teribilistă, cât o modalitate de intervenție eficientă și orientată în structura unui discurs pe cale de instituționalizare[6]. Atât reactiv cât și revizionist (în sens larg[7]), spațiul Deutschlandhaus devine astfel un teren al ciocnirii vizuale dintre narațiuni vechi și noi, consacrate și periferice, acceptate sau chestionate – veritabil creuzet al substanțelor mnemonice și sinteză a modului de operare a Bienalei înseși.

În același timp, investită cu un potențial de reformare socială, vocația critică a narațiunii artistice își găsește legitimarea. În această lumină, întrebări programatice precum „poate arta să influențeze realitatea?" sau „poate arta să ajute la modelarea performativă a realității?", rescrise ca: „poate arta să influențeze percepția istorică?" ori „poate arta, prin construcția unor retorici alternative, să influențeze agenda politică?", par să își găsească o premisă de lucru. Iar pentru Artur Zmijewski – artistul, specializat în deturnarea imaginilor și clișeelor istorice, o întrebare precum „poate fi arta ulitilizată activ în (re)scrierea și depășirea istoriei instrumentalizate politic" încearcă să își găsească răspuns într-o formă de activism socio-istoric, care participă direct la interpretarea trecutului și re-activarea memoriei prin acțiunea orientată asupra psihicului colectiv.

Artistul-politician se relevă ca istoric în aceeași măsură în care artistul-istoric își descoperă vocația de psiho-terapeut. Suspicios față de practicile „turistice" de comemorare ale Germaniei contemporane, Zmijewski militează indirect pentru nevoia de emancipare istorică, printr-un tip de „narațiune a memoriei" care provoacă paradigma comună – testându-i limitele, blocajele, eșecurile[8]. În acest context, riscul – autoasumat – cu care se confruntă este cu atât mai considerabil, cu cât apelând la una dintre zonele cele mai susceptibile la rezistență (psihică/ emoțională), Zmijewski deconspiră în aceeași măsură structuri ideologice și instituționale pietrificate[9]. Atunci când arta lucrează cu acel *noli me tangere* al istoriei, iar locul nu este altul decât sanctuarul memoriei traumatice a secolului XX, provocarea nu este atât una estetică, cât una etică. Amprenta cenzurii pe care video-ul lui Berek o poartă este în acest sens un mod de a prescrie înțelegerea și prelucrarea trecutului, care continuă dezbaterile din câmpul reprezentabilității traumei, vorbind despre limitele travaliului *re/co*-memorării artistice în fața exigențelor retoricilor „adecvate, eficiente, reverențioase" ale memoriei naționale. Fiind perceput drept perturbant, cinic, caustic, blasfemic – deci moralmente incompatibil, negaționist și distrugător în termeni simbolici, „jocul" zmijewskian se află suspendat în plină zonă de confruntare între artă – istorie/ memorie – instituție.

În același timp, recontextualizat în ambianța Bienalei, el capătă valoarea unui manifest cu funcție recreativă. Ceea ce *Berek* realizează prin repetiția și răsturnarea terapeutică a traumei, *Berlin-Birkenau* o face prin recurgerea la ritual. Transferând – prin actul plantării – capacitatea de *reorganizare a istoriei* asupra materiei vii, mestecenii lui Lukasz Surowiec devin monumente animate împotriva uitării și medii de comemorare aplicată și replicabilă. Acest alt mod de a lucra cu memoria, conjugat cu *gestul simbolic de a retroceda Germaniei o parte din moștenirea sa națională* deconstruiește și re-investește în esență vechea noțiune de *Trauerarbeit (act of mourning)*.

Nici „lucrarea" Bienalei înseși nu s-a terminat, deși după jurnalul său de bord porțile se închideau în data de 1 iulie. *Forget Fear* rămâne un loc (*joc*) procesual încă în desfășurare, datorită căruia o prognoză a rezultatelor de perspectivă nu poate fi decât hazardată. Ce rămâne în urma acestei fețe „istorice" a Bienalei „recuperatoare", întoarse către trecut? În afara unui rezervor de întrebări-răspunsuri, tatonări intelectuale, virtualități sau realități procedurale se menține caracterul de „semnal" critic sau „proiectil" experimental către o zonă de instabilitate și precaritate discursivă, a cărei șansă de supraviețuire se ancorează strict în sistemul realității, memoriei și convingerilor privitorului reflexiv.

Forget Fear? **Forget Fear!** E timpul.

Note:

[1] *Cf. Joanna Warsza:* We have been interested in observing how, with the use of political means, facts and historical events are either commemorated or repressed, and how historical narrations are shaped by current politics and social agendas. *(www.berlinbiennale.de)*

[2] *A se vedea: proiectul artistei Yael Bartana,* Jewish Renaissance Movement in Poland, *dedicat re-integrării comunității iudaice pierdute în Polonia; acțiunea militantă a Romani Elders pentru reluarea construcției Memorialului victimelor sinti și rrome sub regimul național-socialist, lăsat din 2008 în stare de abandon; evenimentul* Politics of Memory. Re-invention of the Past, *dedicat rolului istoricilor, artiștilor și muzeelor în procesul de rememorare; și expoziția* Remembering Piece by Piece. First objects for the future exhibition – *preludiu al activității viitorului centru Deutschlandhaus (2016), destinat comemorării expulzaților de origine germană din timpul și imediat după cel de-al Doilea Război Mondial.*

[3] *A se vedea: reconstituirea luptei germano-sovietice din 1945,* Schlacht um Berlin, *inițiată de Maciej Mielecki pentru Deutschlandhaus; video-ul* Berek/ Game of Tag *(1999) realizat de Artur Zmijewski ca alternativă simbolică la metodele consacrate de prelucrare a istoriei Holocaustului; proiectul polonezului Lukasz Surowiec, Berlin-Birkenau, cu o acțiune de plantare publică a 320 de mesteceni din aria Auschwitz-Birkenau și o instalație complementară de câteva mii de răsaduri în spațiul KW; și experimentul eșuat* Germany gets rid of it *al lui Martin Zet, propunând eliminarea bestseller-ului regimului nazist (*Deutschland schafft sich ab, *aflat în prezent la a 28-a ediție) – ca act de „curățare" a memoriei reziduale și luare de poziție față de revival-ul tendințelor extremiste ale Europei conservatoare.*

[4] *Moștenirea generațiilor post-Holocaust a celei „de-a doua culpe", despre care Ralph Giordano scria în 1987 (*Die zweite Schuld oder Von der Last, Deutscher zu sein*), este o realitate care nu s-a consumat încă, complexul subzistând atât la periferia conștiintei urmașilor generației de „co-făptași", cât și în agendele politice dedicate cultivării memoriei victimelor – ca act colectiv de confruntare și deplângere a trecutului (*Trauerarbeit*) și modalitate de compensare, ispășire, reparare a păcatului strămoșesc.*

[5] *Fiind integrată și susținută de politica oficială ca un rezervor de memorie națională reprimată și exclusă, acuzele de revanșism nu au întârziat. Cf. Zmijewski:* Deutschlandhaus presents a historical narrative that, in the opinion of many commentators, converts Germans into victims of organized violence.

[6] *Cf. Zmijewski:* We see it (Deutschlandhaus) as an apparatus of the German state, tasked with psychologically preparing society to accept the status of a European hegemon - which, as it seems, is only prevented by a historical burden of guilt. Politicians try to invent a new, safer understanding of this dominance.

[7] *Termenul folosit dorește să se detașeze de conotațiile radicale proprii contextului istoriografic german, indicând o întoarcere la sensul originar (moderat) al termenului revidere, ce propune ideea revizitării/ reinterpretării/ reevaluării unor înțelegeri monolotice asupra trecutului și, prin consecință, a valorificărilor sale prezente.*

[8] *Despre Berek, artistul scrie:* A group of people play a kid's game. They are naked, they run around, they laugh a lot. But they know where they are – in a gas chamber (...) The murdered people are victims – but we, the living, are also victims. And as such we need a kind of treatment or therapy. Berek is about how we can engage with this brutal history and work with imposed memory. It's possible to have active access to history, and to attempt to emancipate ourselves from the trauma.

[9] *Prezența lucrării la BB7 este ca atare un act de recuperare publică în urma expulzării acesteia din cadrul expoziției* Tür an Tür. Polen-Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte *(2011/12, Martin-Gropius-Bau). Deși expus în Germania deja în câteva rânduri, „Jocul" lui Zmijewski i-a confirmat prin recenta receptare berlineză poziția de* enfant terrible, *avalanșa de reacții mediatice fiind covârșitoare.*

A 7-a Bienală de la Berlin: Forget Fear?

text de **DIANA URSAN**

Bienala de artă contemporană de la Berlin a ajuns în 2012 la cea de-a şaptea ediţie, poate cea mai controversată, provocatoare şi în mod paradoxal totodată vag trecută sub tăcere, de până acum. Experienţa celei de-a şaptea bienale pentru politică contemporană de la Berlin propusă de curatorul, artistul şi teoreticianul de origine poloneză Artur Zmijevski este posibilă în contextul „privilegiat" al Bienalei Berlin[1] şi în descendenţa experimentelor ediţiilor trecute, caracterizate în principal de cuvinte cheie precum laborator, investigare, chestionare, deschidere, tânăr, sau interdisciplinar, dar totodată se dezice de această „tradiţie" şi se detaşează critic de conceptul de bienală, de expoziţie sau expunere în sens larg. Cerinţele şi exigenţele curatorului celei de-a şaptea ediţii au generat conflict, disensiuni în interior şi exterior, cât şi dezbateri ontologice pe seama limitelor artei, a relaţiilor ce se pot stabili între curator-artist-sponsor şi a graniţelor tolerabile dintre acestea.

deasupra (de la stânga la dreapta):
1. Intrarea către sala principală a institutului KW
2. Joanna Rajkowska, Born in Berlin, film still, Akademie der Künste

Conturată conceptual în 1996, Bienala Berlin se inserează în descendenţa recent dispărutei – la acel moment – secţiuni *aperto* a Bienalei de Artă de la Veneţia, dedicată artiştilor tineri, experimentali şi neconsacraţi. Părinţii acestei iniţiative, Klaus Biesenbach – totodată şi fondator al Institutului pentru Artă Contemporană KW (Kunst-Werke) Berlin în 1991, care a funcţionat de la începuturile bienalei ca principalul organism de producere şi spaţiu de expunere a acesteia – şi Hans Ulrich Obrist au fost, alături de Nancy Spector, şi curatorii primei ediţii, *Berlin/Berlin*[2], 1998.
Următoarele ediţii ale Bienalei Berlin s-au deschis către un context internaţional, sau s-au focalizat pe cel local, au împrumutat uneori un aer vag melodramatic, au privit înapoi şi înainte, au chestionat realitatea imediată şi au contribuit fiecare în parte la individualizarea şi impunerea Bienalei Berlin ca un eveniment demn de bifat pe scena artistică internaţională[3].
Dacă ediţiile trecute ale Bienalei Berlin s-au situat sub incidenţa „decentului" obicei de a pune întrebări, fără a oferi şi răspunsuri, de a conştientiza şi expune limitările, barierele, frica şi anxietatea specific umane, Berlin Biennale 7 şi-a propus să depăşească pudoarea specifică operatorilor artistici şi culturali, să zgâlţâie *status quo*-ul dintre arta contemporană şi sistem. Iar pentru a putea efectua schimbări reale în artă şi societate, pentru a oferi răspunsuri, individul implicat trebuie în primul rând să se debaraseze de frică.
Bienala Berlin 7 s-a insinuat astfel din start ca o ediţie controversată, magnet de recenzii negative[4], funcţionând totodată ca un soi de elefant roz al scenei artistice actuale. Din discursul curatorial conceput de Artur Zmijevski şi de co-curatoarea Joanna Warsza aflăm că ediţia a şaptea a Bienalei Berlin îşi propune să prezinte – şi nu să expună în sens „tradiţional" – adică să facă vizibile, dar şi să susţină material şi simbolic acele proiecte din sfera artistică care au un impact direct la nivel politic şi social şi invers, iniţiativele din sfera socio-politică care împrumută strategii artistice de manifestare. În această cheie trebuie descifrat gestul provocator de a desemna drept curatori-asociaţi grupul artistic politico-activist de origine rusă Voina, a căror prezenţă literalmente simbolică este justificată de necesitatea şi dorinţa organizatorilor de a face vizibil mesajul şi situaţia lor prin utilele instrumentele oferite de Bienala Berlin.
Artur Zmijevski, Joanna Warsza şi echipa lor[5] fac gestul curajos de a iniţia mai mult decât o bienală, şi anume de a demara un proces prin care arta iese din sfera pasivă, comercială şi elitistă a galeriilor şi instituţiilor şi intră în cea activ(ist)ă, aplicată, a implicării şi colaborării sociale. În loc şi pe post de cercetare curatorială, au „scanat" peisajul artistic, politic şi social contemporan şi au extras din el exemple de „*citizen art*", adică acea artă care se

produce în momentul în care artiştii sau operatorii culturali se implică în procesele sociale sau în transformările economice. Animaţi de convingerea că arta poate fi mai mult decât un simulacru, o distracţie estetică sau un balon critic lipsit de conţinut şi că poate influenţa direct realitatea, echipa curatorială a colectat şi sprijinit proiecte desfăşurate în spaţiul public[6], în zone de conflict[7], în zone în refacere, (re)construcţie, sau în areale politice sensibile[8]. După Zmijevski, arta funcţionează doar atunci când forţele ce o produc şi o alimentează se unesc şi acţionează în aceeaşi direcţie, nu în competiţie, chemând în acest sens la acţiuni de solidaritate instituţii culturale din alte zone ale Europei sau ale lumii.
În sprijinul acestei meta-bienale ambiţioase ce-şi propune să transforme, sau măcar să iniţieze un fenomen global de revoluţionare a culturii, societăţii, economiei şi politicii, echipa curatorială a produs un amplu material teoretic cu caracter programatic, sau sub formă de discuţii cu artişti, politicieni sau operatori culturali activi d.p.d.v. social, adunat în publicaţia *Forget Fear* şi în ziarul *Act for Art*. În aceste scrieri cu un caracter pe alocuri utopic, Artur Zmijevski şi Joanna Warsza propun un nou vocabular politico-artistic, presărat de concepte precum *„reality-making”* – capacitatea artei de a avea un impact direct asupra realităţii, *„artist-politician”, „performative democracy”, „engaged intelligentsia”* – intelectualitatea angajată în schimbare şi emancipare, sau *„agonistic curating*”. Prin aceste „manifeste” curatorii afirmă şi atestă faptul că întrebările puse de bienalele anterioare, sau de teoreticienii precedenţi au devenit certitudini şi că a sosit, deci, momentul acţiunii.
Acţiunile în sine variază ca impact: unele degenerează în conflicte disproporţionate în raport cu intenţia „artistică”, altele au un impact real, paşnic, amuzant sau seducător, iar altele – cele mai multe dintre ele – nu au niciun fel de impact sau efect. În prima şi ultima categorie se încadrează în mod paradoxal proiectul artistului de origine cehă Martin Zet, *Germany gets rid of it*, demarat la începutul anului 2012 ca o campanie de colectare din donaţii a cărţii cu un puternic conţinut rasist *Deutschland schafft sich ab (Germany Does Away with Itself)*, de Thilo Sarrazin, în scopul diminuării numărului de exemplare existente pe piaţă şi a asamblării unei instalaţii. Proiectul a generat critici ascuţite şi dezbateri aprinse, în principal sub incidenţa traumei naţionale, a cenzurii şi a arderii de cărţi de către nazişti, dar în final, în expoziţia bienalei, instalaţia lui Zet însumează doar patru exemplare colectate.
În cea de-a doua categorie putem încadra proiectul *Key of Return*, care nu este unul explicit artistic, ci o operă colectivă cu un ridicat conţinut simbolic, al taberei de refugiaţi palestinieni Aida de lângă Bethlehem. Aceştia au construit în 2008 „probabil cea mai mare cheie din lume”, ca expresie a traumei deportării şi pierderii căminelor şi totodată ca un îndemn la non-violenţă. „Sculptura” a călătorit până în Berlin şi a fost expusă în curtea KW ca un apel la (re)discutarea şi revizitarea situaţiei refugiaţilor palestinieni. Deşi la nivel local, în interiorul taberei de refugiaţi, cheia a oferit speranţă, iar călătoria ei a generat entuziasm, este discutabil efectul transplantării şi expunerii ei ca un soi de artefact exotic în curtea Institutului KW din Berlin.
Dintr-un punct de vedere strict personal, cele mai interesante şi impactante „lucrări” expuse în bienală sunt cele care se sustrag însă acestor trei categorii, şi anume cele care nu sunt acţiuni, sau proiecte, ci opere de artă în cel mai uz(it)at sens al cuvântului. Adică care nu transformă activ realitatea, ci mai degrabă pasiv, indirect, prin urmele pe care le lasă în structura psihică şi emoţională a privitorului. Un exemplu: filmul *Born in Berlin* al artistei de origine poloneză Joanna Rajkowska este un tribut adus oraşului, pe care artista îl înţelege şi îl critică în acelaşi timp. Ea alege să-şi aducă pe lume fiica – Rosa – în Berlin şi documentează momentele de dinainte, din timpul şi imediat de după naşterea acesteia, exhibând în faţa privitorului acest proces fiziologic şi emoţional al (de)venirii unei fiinţe umane.
Poate că cel mai mare neajuns al acestei bienale se trage din discrepanţa imensă dintre ceea ce se propune şi ceea ce se expune. Colosalele ambiţii emancipatoare se întrupează în forme anemice, neconvingătoare şi dezamăgitoare. Să analizăm, spre exemplu, amplul „non-proiect” al Bienalei: invitaţia adresată grupărilor *Indignados, 15M* şi *Occupy* de a „ocupa” principala sală de expoziţie a KW-ului şi de a se manifesta acolo după voie. Propunându-şi să nu intervină în niciun fel, curatorii au ales această modalitate de a sprijini mişcările în cauză în lupta lor pentru democraţie reală şi revoluţionarea economiei şi societăţilor capitaliste muribunde. Invitaţii au reacţionat în moduri diverse: unii au îmbrăţişat această ocazie de a se face auziţi în alt cadru decât cel local, alţii au criticat această încercare de a instituţionaliza mişcări care prin însăşi natura lor sunt antisistem. Rezultatul este cel puţin deranjant: ceea ce poate vedea vizitatorul sediului KW se aseamănă unui fel de circ-zoo propice eventual doar observării atente a „specimenelor” expuse şi a urmelor existenţei şi activităţilor lor. Avatarul fizic al acestei „intenţii bune” reflectă de fapt inutilitatea şi anacronismul intrinseci ei: ocuparea bienalei se demaschează ca un gest inutil, gol şi lipsit de sens atunci când este făcut „cu permisiunea” şi „binecuvântarea” celor de sus.
Defazările şi contrastele dintre intenţie, acţiune şi rezultat reprezintă principalul eşec al Bienalei Berlin 7. Ceea ce în teorie sună ambiţios, hotărât şi coerent, se figurează slab, artificial şi ambiguu. Să fie oare această cezură un simptom al lipsei colaborării, al presupusei insuficienţe de fonduri[9], sau pur şi simplu o dovadă a acelei „impotenţe artistice” pe care însuşi Zmijevski o denunţă şi înfierează? Sau poate că procesul de expulzare a fricii şi de asumare a responsabilităţii nu s-a realizat complet, sau s-a împiedicat de orgolii personale, restricţii instituţionale, mecanisme înţepenite?
Deoarece nu împărtăşesc certitudinile curatorilor celei de-a şaptea Bienale Berlin, întrebările rămân deschise. Seminţele discordiei acestei abordări curatoriale au fost recent plantate şi va mai trece timp până când efectele sale vor putea fi cuantificate şi judecate la rece. Cert este că Zmijevski şi echipa sa au încercat să forţeze limitele sistemului din interior, plasându-se de fapt exact în posturile şi structurile criticate[10]. Rezultatul: o bienală indiferentă privirii, provocatoare fără a reuşi să dinamiteze, critică fără scurtcircuite, care ţinteşte către acţiune, implicare, transformare, dar eşuează splendid în aceeaşi familiară stare de complicitate în care coabitează arta contemporană şi sistemul de putere.

pagina alăturată, sus (de la stânga la dreapta):
1. Teresa Margolles, PM 2010, KW
2. Martin Zet, Deutschland schafft es ab (Germany gets rid of it), KW

deasupra:
Detalii din sala principală a institutului KW, ocupată de membrii mişcărilor Indignadxs, Occupy

Note:

[1] Fiind finanţată încă din 2004 de Fundaţia Culturală Federală Germană, Bienala Berlin a putut să funcţioneze ca o entitate detaşată de exigenţele pieţei şi de condiţionările instituţionale, permiţând desfăşurarea unui discurs curatorial curajos, provocator şi experimental.

[2] Hrănindu-se din contextul local, dar cu deschidere internaţională, cea dintâi bienală de la Berlin din 1998 a avut drept punct central al discursului reflectarea Berlinului ca viitor centru artistic şi cultural al Europei. De notat prezenţa grupului artistic de origine română subREAL, facilitată probabil de rezidenţa de un an la Künstlerhaus Bethanien din Berlin, între 1995-1996, unde au lucrat cu Art History Archive – arhiva fotografică abandonată şi recuperată a revistei Arta.

[3] Iată participările artiştilor de origine română: Mircea Cantor în 2006 la BB4, cu lucrarea Deeparture *din 2005; Mona Vătămanu şi Florin Tudor – seria* Întâlnire cu Istoria*, 2007, compusă din 11 picturi în ulei pe pânză şi instalaţia* Manifestul comunismului *din 2008, Daniel Knorr, care intervine cu 58 de steaguri multicolore pe faţada clădirii Neue Nationalgalerie, monument modernist proiectat de Mies van der Rohe, la BB5 în 2008; Ion Grigorescu cu fimul* Sleep *din 2008;* Topbottom*, 2008, fotografie de Maria Grigorescu şi instalaţia* Diary of the artist*, 2007-2009, la BB6 în 2010.*

[4] Două asemenea articole critice: Ana Teixeira Pinto, „7th Berlin Biennale", în Art Agenda *şi Jörg Heiser, „Berlin Biennale 7", în* Frieze d/e*, nr. 5, vara 2012.*

[5] În statement-ul său curatorial, Artur Zmijevski scrie uneori la persoana întâi plural, justificând acest lucru prin faptul că vehiculează idei discutate şi împărtăşite de el, Joanna Warsza, grupul Voina şi Igor Stokfiszewski, critic literar, eseist şi colegul lui Zmijevski în mişcarea politică şi publicaţia poloneză Krytyka Polityczna*.*

[6] Spre exemplu, proiectul Peace Wall *al artistei de origine macedoneană Nada Prlja, care constă literalmente într-un zid amplasat în Berlin pe artera Friedrichstrasse, simbolizând critic, dincolo de trimiterile istorice la zidul Berlinului, gentrificarea zonei şi marcând segregarea economică şi culturală dintre partea de nord a străzii şi partea de sud, cu un procent ridicat de imigranţi.*

[7] Cum se întâmplă în cazul lucrării artistei mexicane Teresa Margolles, PM 2010*, care expune 313 dintre coperţile tabloidului cotidian PM publicat în Juárez, unul dintre cele mai periculoase oraşe de graniţă mexicane, în 2010, cel mai sângeros şi violent an al luptei dintre stat şi traficanţii de droguri.*

[8] Spre exemplu, situaţia politică delicată din Belarus, dominată de conducere autoritară şi cenzură, împotriva căreia artista Marina Naprushkina publică din 2011 ziarul Self # governing*, în care prezintă cetăţenilor modele alternative de gândire şi organizare şi critică societatea patriarhală şi sistemul restrictiv de guvernare.*

[9] Artur Zmijevski se plânge de toate aceste trei componente: de rezistenţa şi birocraţia instituţională, de fondurile insuficiente pentru a remunera pe măsură artiştii.

[10] Paradoxală este în acest sens absenţa din discursul curatorial a unei critici a instituţiei bienalei în sine, în contextul perisabilităţii ideii de bienală ca fenomen menit să deservească interese şi prestigii locale la un nivel internaţional.

Ciprian Mureşan şi lumile sale „bipolare"

Galerie Hussenot, Paris
12 mai-20 iunie 2012

text de **LUCIA POPA**

Ciprian Mureşan ştie să se joace cu publicurile sale: are accese exuberante de democraţie vizuală şi, când eşti sigur că ai prins cheia acelei lumi a sa neadministrate, cum numeşte Adorno imaginarul artistic, îţi dai seama că, dacă rămâi la prima lectură, este pentru că nu ai înţeles că există o segregare a sensurilor în pictura lui. Acest joc de scale, de la cultură pop la elitism, de la umor sănătos la plăceri estetice care marchează fără îndoială o zonă a distincţiei, *glisează suplu între publicuri în căutare de* doctrină *şi* societăţile de discurs *(Foucault). Mesajul simplu, poros şi permisiv al doctrinei are trecere acolo unde funcţionează ideologiile. Dimpotrivă, discursul exclude, el are coduri de înţelegere care necesită o etapă de iniţiere. Când opera de artă se lansează în discurs, ea devine elitistă, se închide asupra sa însăşi şi are bariere de sens. Artistului clujean îi reuşeşte însă o jonglare între cele două planuri, printr-un sistem de includere a unuia în celălalt ca o serie de membrane succesive. Un prim înveliş este mereu accesibil, cu un grad de narativitate crescut. Faptul că face lucrări figurative mai tot timpul este doar unul dintre argumente. Umorul în care sunt drapate multe dintre acestea este un altul. Celălalt plan, impermeabil la o scrutare simplă, destinat* societăţii de discurs, *apare ca rezultat al unor tehnici fine de dublare în oglindă, de repetiţie până la comutarea sensului.*

Expoziţia recentă de la Galerie Hussenot din Paris este un bun exemplu pentru maniera în care cele două niveluri discursive pot coexista în cadrul aceleiaşi lucrări. Seria de desene inspirate de filmul scurt al artistului Jan Bas Ader – *I'm too sad to tell you* – domină suprafaţa spaţiului expoziţional. Proiectul are ca punct de plecare un prim portret realizat de Ciprian Mureşan în 2009, portret al lui Jan Bas Aer deja cunoscut pe piaţa internaţională a artei contemporane (există chiar un articol în *The New York Times* dedicat desenului). Cele 78 de desene în creion care descompun ca pentru o lucrare de animaţie câteva mişcări ale personajului (reprezentare a artistului Jan Bas Ader) sunt un amestec de delicateţe grafică şi umor rezultat din deconstrucţia de tip pop art. Scurtul film iconic al lui Jan Bas Ader este persiflat de Mureşan tot atât de simplu şi radical cum a adăugat Marcel Duchamp celebra mustaţă tabloului Giocondei.

Lacrimile care se rostogolesc în film pe obrazul artistului olandez, într-un acces patetic, sunt explicate în desenele lui Mureşan drept o consecinţă a unei sesiuni de… tăiat ceapă. Persiflarea, „desacralizarea" iconicului este primul strat de sens. Deconstrucţia gestului în 78 de desene se adaugă la imaginea hieratică, rezultat al desenului simplu în creion, cu multe umbre. Multiplicarea imaginii nu are doar un efect pe orizontală, în sensul de proliferare a explicaţiei şi a ironiei de tip pop. Dimpotrivă, scena devine hiperbolizată şi, aşa cum în Liliput femeile văzute la o scară gigant nu mai aveau nici o urmă de graţie, ci doar pori imenşi plini de defecte, nici olandezul nu mai este un erou, persiflat facil. De la prima interpretare, evidentă pentru oricine a văzut filmul din 1971, se trece la un lanţ de interogaţii, îndoieli şi replieri asupra primei viziuni.

În lucrarea video „The Praxis of Starvation" (2012), disecţia prin multiplicare a unui prim sens este reluată ca procedeu şi asigură o anumită continuitate expoziţiei, deşi cele două exponate sunt diferite şi ca medii de expresie şi ca stil. Sunt personaje care împărtăşesc istorii reale de auto-înfometare din varii motive. Unii se înfometează din cauza profesiei (un model foto şi două coregrafe), cineva ţine o dietă, altcineva face post negru etc. Lucrarea înlănţuieşte consecutiv poveştile acestor personaje. Instinctul elementar, foamea, este hiperdilatat printr-un act de voinţă (auto-înfometarea) şi reprodus mai departe de serialitatea confesiunilor. Repetată, diversă, cu motivaţii particulare, mărturisirea îşi pierde banalitatea aparentă şi aerul dramatic. Ea devine, ca şi cazul seriei de desene, altceva, într-o zonă de interpretări flexibile şi de coridoare deschise. Inocenţa (în cazul acesta, simplitatea instinctului primar) devine opusul ei prin analize succesive.

Această metamorfoză de sensuri are la mijloc acel catalizator numit arta. Ea acţionează asupra unor porţiuni de viaţă reală pentru a o transforma, căci, tot mai mult, în ultimele decenii arta încearcă să rupă frontierele între ea şi societate. Acesta este, spune Mikel Dufrenne în „Art et politique", un mare semn de „sănătate" al artei, adică atunci când ea devine conştientă de ea însăşi, şi, într-un exerciţiu introspectiv, încearcă să îşi transforme locul său în lume, iar, prin aceasta, lumea însăşi. De

unde arta „angajată".
Probabil lucrarea cea mai energică din acest punct de vedere este, în expoziția de la Galerie Hussenot, „Harta" (2012), ce ia ca punct de plecare o hartă militară a Imperiului Austro-Ungar. Artistul clujean a cerut unor copii între 4 și 13 ani să copieze fiecare o parte, fără să cunoască ansamblul. Rezultatul pare un soi de abstracție: un amestec de linii, cifre etc, alcătuind un tot dezmembrat și indescifrabil. „Harta" este, astfel, un soi de reacție legată de destinul militarilor trimiși să lupte în misiuni în care nu cunosc decât o mică piesă din puzzle, ignorând ansamblul. Din nou, o lucrare care contrazice prima imagine printr-o învăluire de sensuri. De data aceasta, scopul nu mai este pura devoalare a aparențelor, ci un ușor protest care atenționează asupra inocenței/ ignoranței manipulate de diferite cadre și instituții.
La pol opus, cea mai discretă lucrare și, probabil, cea mai poetică este lucrarea „Untitled (Ușa și mâna)", din 2005. Mâna pictată într-un tablou de mici dimensiuni este mâna tatălui lui Ciprian Mureșan și este o aluzie la o poveste. Hieratică, metaforică, în tonuri sobre de gri și cu multe umbre, lucrarea ar părea pictată mai degrabă de Victor Man. Încărcătura gravă contrazice stilul obișnuit al artistului, care are grijă să își îmbrace lucrările într-un umor măcar difuz sau, dacă nu, într-o tensiune proaspătă. Între aceste extreme – hieratic și protest social – se desfășoară cel mai adesea expozițiile artistului clujean. Iar această glisare între stiluri și umori permite nu doar un flux de subtilități care se propagă într-un joc de refracții în expoziție, dar și șansa de a se adresa unor publicuri și niveluri de înțelegere variate, intersectând societățile de discurs cu cele consumatoare de informație de masă.

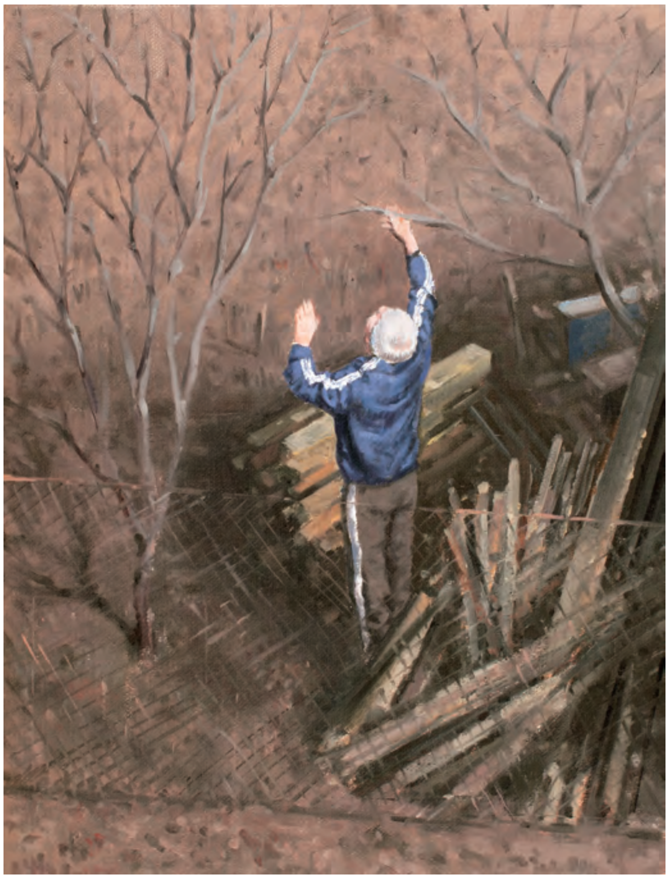
deasupra (de sus în jos):
fotografii, courtesy Ciprian Mureșan&Galerie Hussenot, Paris:
1. Untitled (Door, hand) (2005)
2. Bas Jan Ader (desen din 2012)

De la margini, peste margini, sub: vederea globală

Şerban Savu – Daily Practice for the End of the World
Galeria Plan B din Berlin
27 aprilie – 16 iunie, 2012

text de **DARIA GHIU**

Înălţat pe vârfurile picioarelor, cu capul dat pe spate, într-un echilibru fragil, gospodarul „verifică mugurii" pomilor din curte. Delicaţi, cei doi puieţi împart spaţiul îngust cu mormanele de lemne de foc – copaci tăiaţi –, unele aşezate în ordine, altele sprijinite de gard aproape la întâmplare. Pădure tânără, pădure bătrână... *Ritmul natural al copacilor e rupt de cel al lemnelor înghesuite, iar peste acestea două se aşază gardul haşurat de fier. Noi suntem de partea cealaltă, privim dincolo, în curtea vecinului.*



deasupra:
1. The Tomato Garden, 2011, oil on canvas, 170 x 143 cm. Courtesy the artist and Plan B Cluj/Berlin. Photo: Şerban Savu
2. Checking the Buds, 2012, oil on canvas, 40 x 30 cm. Courtesy the artist and Plan B Cluj/Berlin. Photo: Şerban Savu
3. Imagine din expoziţie

pagina alăturată:
Cluj, 2012, oil on canvas, 30 x 40 cm. Courtesy the artist and Plan B Cluj/Berlin. Photo: Şerban Savu

Tabloul lui Şerban Savu pe care tocmai l-am descris are dimensiuni mici – 40 x 30 cm – şi face parte din seria de lucrări expuse la Galeria Plan B din Berlin. Expoziţia solo a artistului din Cluj a deschis galeria mutată într-un spaţiu nou. Pliantul care o însoţeşte lasă deoparte ochiul unui critic de artă şi conţine un dialog între artist şi galeristul său, Mihai Pop: o practică la care cei doi au apelat şi în trecut atunci când în revista *Dilema veche* s-a publicat un interviu despre „laboratul" artistului şi temele sale favorite. În ceea ce îl priveşte pe creatorul Galeriei Plan B, acesta a coordonat şi secţiunea dedicată picturii din Cluj, în numărul trecut din revista *Arta*: acolo descopereai un interviu cu un alt artist „al său", Adrian Ghenie. Publicarea unui asemenea tip de interviu mi se pare de două ori necesară: un galerist este, în principiu, primul ochi obiectiv al artistului, primul ochi „încă în atelier", dar deja „în afara lui"; apoi, el este cel care îşi urmăreşte atent artistul de-a lungul anilor. În cazul scenei de artă din Cluj, lucrurile stau cu atât mai mult aşa. Artişti aparţinând aceleiaşi generaţii au crescut împreună, s-au urmărit atent, au discutat despre ceea ce fac şi, dacă putem spune aşa, s-au şi crescut unul pe altul, prin schimburi de idei şi prin vizitele şi discuţiile prelungite.
Ceea ce punctează interviul dintre galerist şi artist era faptul că, în ultimii trei ani, Şerban Savu s-a concentrat asupra unui tip de pictură care vede mai mult, o compoziţie care cuprinde mai multe scene: o realitate care adună realităţi simultane, o privire undeva de sus. Era o evoluţie venită dinspre o pictură care vedea frontal, o singură fotogramă. De data asta centrul nu mai există, ci o multitudine de stop-cadre aflate pe picior de egalitate, o seamă de margini care, împreună, recompun imaginea. Peisajul este prezent acolo „cu un scop"; iar imaginea apare pe pânză în urma unei cercetări îndelungate: practic, pictura lui Şerban Savu aduce la un loc secvenţe situate temporal în momente diferite, dar în acelaşi loc. „Eu sap la tranşee, pot vedea din mai multe unghiuri ce se întâmplă. Cum am tot timpul camera de fotografiat la mine ca să prind repede o scenă dacă e interesantă, sunt ca la pescuit sau ca un muncitor care sapă aceeaşi groapă mai adânc, tot mai adânc, până dă de o piatră şi iar mai sapă, şi tot aşa. Mi-am format probabil o rutină în a privi ceea ce mă înconjoară. Şi mai ales că ştiu la ce să mă uit, mi-e uşor să înot în apele pe care le-am scos la suprafaţă. Nu pot să nu consum un spaţiu, îl urmăresc până îl înţeleg", mărturiseşte artistul.
Această suprapunere de momente temporal diferite reuşeşte să reconstituie atât rutina zilnică a personajelor („Mă interesează lumea rutinată, obosită, plictisită", declară artistul într-un alt loc), cât şi pe cea a artistului. Pentru că ne aflăm la „sfârşitul lumii", artistul se întoarce la începuturile ei: pescuitul, trocul, tăiatul lemnelor în pădure, germenii semănatului şi ai culesului. Ceea ce remarci în lucrările lui Şerban Savu – fie că este vorba de cele mari, cu scene multiple, sau de cele mici, care aparent cuprind o singură scenă – este faptul că imaginile captate sunt ale unui moment *între*: nu sunt imagini glorioase ale unui rezultat, ci sunt proprii unui proces, sunt din timpul lucrului, sunt momente de căutare, de verificare, parcă, a unei posibile teorii. Grădina improvizată din spatele blocului, lemnul pe care ţi-l procuri singur, hrana pe care ţi-o asiguri singur, schimbul de obiecte sunt întoarceri la o microeconomie, la o economie primară aflată în afara marilor planuri, o economie gândită de către o comunitate, la marginea imperiului.

Două dintre picturile care par în afara liniei pe care expoziţia o trasează, cea a *practicilor care îţi asigură supravieţuirea*, sunt *Cluj* şi *Doi intelectuali*. Breugelian, peisajul de iarnă al lui Şerban Savu este o ocazie, pentru artist, să privească oraşul de sus, locuitorii într-o mare de zăpadă şi, dincolo de ei, peisajul urban contemporan, abia schiţat: dealul, blocurile, şinele de tren. E pauza pe care ţi-o dă iarna, momentul când pictorul îşi poate lăsa oamenii în afara lucrului şi separat de mediul lor zilnic, rupţi de el. La fel, cei doi bărbaţi aflaţi pe un pod îşi oferă răgazul, iar artistul apelează pentru prima oară în această serie la o tipologie, la numirea lor: ei sunt *intelectualii* – parcă acest lucru explicând tocmai faptul că stau, meditează, se află şi ei tot într-o practică zilnică de supravieţuire, intelectualii unui important oraş universitar, cultural, din România. Discret, în partea superioară a pânzei, ornamentele de Crăciun, becurile din spaţiul public trădează tricolorul şi problemele postcomuniste ale unui oraş mistuit de idealuri naţionaliste exacerbate.
La începutul lui 2011, a apărut în Germania un catalog dedicat lui Şerban Savu, publicat de prestigioasa editură Hatje Cantz, cu două texte critice. Dacă primul, semnat de criticul de artă David Cohen, era privirea celui din afară care a vizitat România şi a descoperit-o prin ochii pictorului, cel de-al doilea, scris de artista Rozalinda Borcilă, era o analiză foarte personală a unui cunoscător, a celui dinăuntru, care acum trăieşte departe de ţară. Borcilă vorbeşte despre pânzele unor utopii ratate, năruite, despre o tuşă – distantă, dar în aceeaşi măsură ataşantă, obiectivă şi totuşi „ciudat de tandră" – care devine „contra-monument" al oamenilor-obiect, supuşi „experienţelor modernităţii muribunde". Tablourile lui Şerban Savu, imagini ale „Noului Om Nou", se întorc asupra noastră: le citim prin propria experienţă postcomunistă şi prin imposibilitatea de „a reacţiona, a răspunde, a modela istoria, chiar atunci când repetăm – ca nişte *zombie* – formele spectrale şi coregrafiile democraţiei capitaliste". Dar, sugerează tot Borcilă, trebuie să încercăm să privim ceea ce face Şerban Savu dincolo de acel *aici şi acum*, dincolo de România şi de căderea Zidului Berlinului. Cred că prin tablourile lui reuşim să vedem istoria la nivel macro, ca o succesiune de „coincidenţe". O asemenea privire proaspătă ar justifica şi schema unui succes în Vest: e vorba de mult mai mult decât de simpla atracţie pentru lucrările unui artist venit – exotic, insolit – din Est. Opera lui Şerban Savu nu răspunde stereotipurilor. Aşa cum şi criticul de artă Raluca Voinea se referă la opera tânărului artist (*Idea*, nr. 35/2010) în termenii „reinventării unui stil artistic – realismul socialist", căruia îi conferă o „notă antieroică", transformându-l în ceea ce criticul numeşte „realism postsocialist": o imagine a vieţii contemporane, cu tot ceea ce are ea mai simplu, derizoriu, banal. Dar – subliniază Raluca Voinea – compoziţiile lui Savu, deşi cuprind realitatea din jurul nostru, nu sunt reprezentarea jurnalistică a acesteia, ci au capacitatea „să determine o evaluare în sens istoric a timpului prezent".
Privirea realităţii de sus, în compoziţiile de mari dimensiuni care cuprind mai multe situaţii, devine pentru artist un *statement* pentru o vedere mai amplă: de sus el poate vedea „*mai mult*, atât personaje, cât şi ceea ce le înconjoară". Acest „mai mult" se identifică cu o schimbare de perspectivă, o depăşire a marginii, o vedere *dincolo*. „Zonă haşurată", de „interferenţă" (Sorin Alexandrescu) între două mari culturi, spaţiul românesc îşi forţează limitele. Artistul haşurează cu fire de iarbă, cu legume, cu trunchiuri de copaci, *cartografiază* tocmai interferenţa, locurile de întâlnire. Savu se concentrează asupra unei lumi aflate la margine, în spate, în care rareori apar personaje singure, de cele mai multe ori este vorba de cupluri sau de microcomunităţi. Forţând privirea, e normal ca de la margine să vrei, să vrem să vedem totul, peste gard, peste margini. Dând curs acestui impuls al marginalului cronic, a cărui viaţă istorică nu poate fi decât eternitatea „măruntă", pierdută în cadrul global, artistul ajunge să vadă, *stratigrafic*, nu doar alături, ci şi *sub* istorie: ceea ce, în acelaşi timp, scapă istoriei şi, invizibil, departe şi mărunt, doar *etic* vizibil, o susţine.

Invisible transfer of signals. For Ioana Nemeş

Galerie ArtPoint at KulturKontakt Austria
Universitätsstraße 5, 1010 Vienna
April 19 – June 06, 2012
Apparatus 22 (RO), KILOBASE BUCHAREST (RO), Hans Leonard Krupp (stateless), Irina Bujor (DE), Olah Gyarfas (RO), Carl & Pontus Olsson (SE), Falke Pisano (NL), Rochiţe (RO), Sillyconductor (RO), Lisa Torell (SE).
curator: Dragoş Olea (RO)
exhibition design: Liste Noire (RO)

text by **DRAGOŞ OLEA**

deasupra:
Detalii din expoziţie

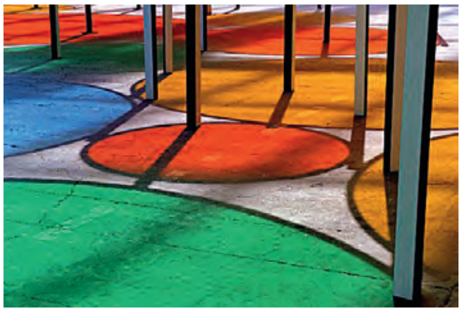
The exhibition, as the first part of a series outlining less known aspects of Ioana Nemeş' oeuvre, is attempting to shape a non-inertial reference frame on the breadth of cross-disciplinary collaborative work the Romanian artist (1979 - 2011) contributed to as well as on her exchange of creative energies with like-minded artists.

In parallel with her individual practice she engaged in collective work (whose main feature is the renouncement of personal authorship): from two art collectives initiated in 2010, namely Apparatus 22 and the nomadic gallery KILOBASE BUCHAREST to progressive fashion label Rozalb de Mura (2006-2010) and interior & exhibition design duo Liste Noire (since 2006). Furthermore, she contributed to the work of artists from various disciplines or commissioned artists for her projects, encouraged emerging ones – Sillyconductor, Hans Leonard Krupp, Carl & Pontus Olsson, Irina Bujor, and carried a consistent correspondence of shared ideas and experiences with artists Lisa Torell and Falke Pisano.
Rather than showing the intellectual and aesthetic results of these encounters, the exhibition is built around Ioana's presence as emotional and spiritual energy – the reason for bringing together a selection of recent and new works from the invited artists.
The intricate constellations of this invisible transfer of signals unfold in widely different forms of expression and media. Each of the works in the exhibition is sharing a common reference, approach or interest with the system of important themes in the research and work of Ioana Nemeş: eluding the strict lines between fiction and reality, challenging the logic of the art market, employing strategies of appropriation and the means of fictive artistic authorship, using a processual approach and the contextual flow as tools to feed an art practice, negotiating public understanding for gender topics, attempts and failures to capture, analyze and understand time and its generous narratives, the obsessive fascination with language, with the critical potential of fashion and clothing, with animism, with passing rituals and
genuine Romanian folklore etc.

Daniel Buren
sau apocalipsa voioasă a avangardei

„Excentrique(s), travail in situ”
Monumenta 2012, Grand Palais, Paris
10 mai-21 iunie 2012

text de **LUCIA POPA**



Credite foto: Ministere de la Culture et de la Communication, France

Nimic mai ilustrativ pentru a confirma tezele lui Boris Groys, despre dihotomia comunism-capitalism sub raportul discursului, decât o expoziţie sau o galerie de artă occidentală recentă a unui muzeu din „Vest”. Comunismul se legitimează prin discurs, de unde obsesia maniacală a cenzurii, dar şi inevitabila prăbuşire din interior a acestuia, pentru că orice discurs poartă în sine şi antiteza sa, contra-argumentul perfect.

Cum capitalismul este lipsit de discurs de legitimare, scrie Groys în „Postscriptumul comunist”, el nici nu este failibil, singura sa logică rămânând eficacitatea şi adaptarea economică. Tranzacţia, toleranţa, adaptarea şi „eficienţa” sunt valori slabe însă în câmp cultural. Ele nu duc decât la redundanţă şi proliferare. Nu la „revoluţie” şi nu la noutate. Mai ales nu la avangardă. Este un tragism steril al (post)modernităţii, o nevroză a bunăstării. Dacă geniul grec purta în sine, cum scria Nietzsche în „Naşterea tragediei” o nevroză a „Binelui”, de unde apariţia „tragediei” ca gen estetic, etica protestantă a muncii şi a acumulării infinite poartă în sine cangrena bunăstării sau sfârşitul, adică „reproductibilitatea mecanică” a operei.
Astfel, translatată în lumea artei, această lipsă de interes pentru un discurs de autolegitimare a capitalismului ar putea servi drept ipoteză pentru discursul de stânga tot mai frecvent al unor mişcări sau personalităţi artistice. Doar printr-un discurs de stânga ar mai fi ceva de combătut, intuiesc unii artişti: să te revolţi pentru cauze cum ar fi inegalitatea de şanse, pauperitatea unor clase şi grupuri etnice, inegalitatea de gen etc. Discursivitatea, oricât de discretă, ţine de logica evoluţiei formelor artistice. Când nu mai există nimic de împrospătat, de demonstrat sau de demolat, s-a terminat şi cu avangarda sau cu inovaţia. Riscul artistului care îşi ia astăzi ca reper valoric capitalismul este serialitatea. Se mai poate numi oare artist cel care nu mai are nimic de demonstrat, ci are ca unică temă confirmarea?
Invitatul ediţiei din 2012 a Monumentei de la Grand Palais din Paris, intitulată „Excentrique(s), travail in situ” este Daniel Buren, un artist septagenar de origine franceză, cu premii prestigioase şi peste două mii de expoziţii. Apoliniană, fără riposte sau frământări, Monumenta 2012 este o repetiţie senină şi reconfortantă a cercului şi a nuanţelor pastel. După artişti precum Anselm Kiefer (2007), Richard Serra (2008), Christian Boltanski (2010) şi Anish Kapoor (2011), cel care a reuşit să atragă mai bine de 270.000 de vizitatori în şase săptămâni şi jumătate, Buren este ultimul artist selectat să imagineze o structură originală pentru interiorul spectaculos al Grand Palais, sub celebra cupolă de sticlă.
Zeci de cercuri umplute cu o peliculă transparentă de plastic, în patru nuanţe (bleu, portocaliu, galben, verde) stau ca un solar fragmentar între vizitatori şi lumina cupolei. Peliculele fragile sunt susţinute de o pădure de stâlpi metalici la distanţe egale. Efectul cercului repetat infinit este multiplicat de câteva oglinzi plasate pe jos şi pe care vizitatorul poate călca fără prea multe precauţii. Efectul vizual variază în funcţie de momentul zilei şi de starea vremii, iar caleidoscopul pastelat este inevitabil ludic şi neproblematic precum o terapie cromatică.
Buren a folosit ca punct de inspiraţie însăşi locaţia, mărturiseşte el, repetând tehnica sa cunoscută – „travail in situ”. Apărută sub cupola de sticlă de lângă Champs Elysée ca un exerciţiu de fenomenologie locală, lucrarea lui Buren invită la contemplare ludică, pasageră şi fără complicaţii. Juisarea estetică cvasi-gratuită, arta transformată în obiect de plăcere temporară şi fără contradicţii ar fi, o zice Fukuyama, sfârşitul istoriei artei. Căci arta devine egală cu ea însăşi în unicul său scop declarat de a produce o plăcere contemplativă blândă şi infinită privitorului, ca o ceremonie asiatică a ceaiului, culme de rafinament a desfătării gratuite.
Sub umbrelele plate multicolore ale lui Buren, trecătorii devin toţi deodată copii într-un spaţiu de joacă, miraj al lui Alice, în Ţara Minunilor. Bucuriei culorilor i se adaugă lipsa oricărei contradicţii: privitorii par perfect integraţi într-un peisaj al unei certitudini valorice occidentale. Buren nu se ia la hartă cu niciun sistem, nu clatină nimic, nu vrea să supere pe nimeni. Are doar grija exerciţiului de juisare estetică a vizitatorilor, parc de distracţii diafan, de lumină lichidă.
În această capcană a lipsei de contradicţii se înscrie, după Groys, sistemul valoric nespus al capitalismului. După hieratismul din 2011 al indianului stabilit în Anglia, Anish Kapoor, cu „Leviathanul” său, rezultat frământat al unor angoase transculturale şi diacronice, instalaţia limpede şi ludică a lui Buren aplatizează delicat orice conflict, într-o democraţie desăvârşită a valorilor, deci echivalentă cu aneantizarea. În culorile pastelate ale lui Buren, avangarda îşi fumegă ludic apocalipsa.

Lifework

Babak Ghazi, Lifework
Raven Row Gallery, Londra
24 mai – 15 iulie 2012

text de **SIMONA NASTAC**

În timp ce la Tate Modern se consumă retrospectiva Damien Hirst, iar la Serpentine o expoziţie majoră Yoko Ono şi pavilionul conceput de Herzog & de Meuron şi Ai Weiwei, în galeriile mai mici sau mai puţin centrale se întâmplă lucruri cel puţin la fel de interesante. Una dintre acestea este Raven Row, galerie privată, non-profit, deschisă în 2009 în estul Londrei, între Liverpool Street şi Brick Lane. Independentă de constrângeri financiare şi ideologice (visul oricărei instituţii artistice fără responsabilităţi comerciale ori sociale), galeria prezintă artişti care scapă interesului curatorilor marilor muzee britanice. Scopul explicit al directorului Raven Row, Alex Sainsbury, este de a testa finalitatea artei dincolo de normele pieţei, cu un program care rămâne în acelaşi timp adogmatic şi fluid, deschis interogaţiilor.

Un artist care răspunde enunţului este Babak Ghazi, cu expoziţia curentă *Lifework*. Desfăşurată pe două etaje, expoziţia este livrată ca o arhivă deschisă, o colecţie de materiale culturale fabricate sau găsite, clasificate în peste 100 de cutii de plastic şi 400 de dosare etichetate alfabetic, într-o ordine monocromă, aseptică, asociabilă comportamentului obsesiv-compulsiv. Singura intervenţie de culoare este invitaţia "please touch", scrisă cu magenta pe peretele galeriei, la fiecare nivel. Instalaţia reflectă structura rece şi limitativă a modelului corporatist, iar spaţiul pare să rămână un mediu controlat, cu posibilităţi reduse de acţiune pentru un public căruia i se oferă libertatea de a căuta, a afla, a reorganiza. Aparent, există infinite opţiuni, iar domeniul de exercitare a libertăţii este atât de vast, încât posibilităţile de alegere devin, paradoxal, din ce în ce mai restrictive, epuizate. Să fie aceasta o sculptură futuristă a identităţii individului, a artei şi sistemelor de producţie culturală şi socială? Sau este prezentul?
Refuzând integritatea lucrării de artă destinate pieţei, Babak Ghazi susţine că a suspendat producţia sa anterioară, iar rezultatul mutaţiei de perspectivă sunt patru ani de *lifework* – acumulare, selecţie şi apropriere de surse, re-prezentate nefamiliar, alterat, personal. Lucrări mai vechi precum *Shapeshifter* (2004) sau *Model* (2008), influenţate de Pop Art şi strategia de manipulare ambivalentă a reclamelor şi imaginilor glossy cu celebrităţi, sunt emblematice pentru interesul său în abstractizarea reprezentărilor vizuale, a obiectelor, simbolurilor şi conţinuturilor semantice ştiute într-o manieră hibridă, multiplu deschisă interpretării, ca la Warhol.
În *Lifework*, sursele cresc exponenţial, de la retro chic la modernism, de la kitsch-ul disco la mundanul DIY (*do it yourself*), cu recurenţa insistentă a unor nume precum Versace, Armani, Dior, Prince, Grace Jones, alături de Oscar Wilde, Marcel Duchamp, David Hockney, Gilbert and George, Jeff Koons, juxtapuse cu studii, schiţe, fotografii, liste, jurnale şi alte referinţe intime, toate într-o proiecţie conştientă a identităţii artistului şi individului în general la intersecţia tuturor reţelelor de distribuţie a sensibilului.
Dincolo de articularea/reinventarea sinelui şi a diverselor persona, Ghazi este interesat să adreseze statusul lucrării de artă, al istoriei artei şi publicului său, transgresând pe teritoriul politicului. La fel ca Alan Kaprow în *Essays on the Blurring of Art and Life* sau ca Martha Rosler în Garage Sale, artistul examinează arta ca marfă şi fetiş în contextul economic actual, amintind că produsul cultural, fie concret sau imaterial, rămâne o reprezentare a unor moduri de gândire subiective, ce funcţionează ca o metaforă potentă şi necesară a relaţiilor personale şi sociale în orice moment al istoriei şi politicului.
Expoziţia şi galeria devin, în cazul lui, locul în care critica instituţională, noţiunile de proces creativ, acumulare, repetiţie, ready-made, artificiu, „theatre of the self" sunt oferite, ca un set flexibil de instrucţiuni, tuturor producătorilor de sens: "make your own, grow your own, roll your own!". Cum afirma Kaprow: „dialogul principal al artiştilor care integrează viaţa nu este cu arta ci cu orice altceva, un eveniment sugerând mereu altul" („lifelike art makers' principal dialogue is not with art but everything else, one event suggesting and producing another").

Babak Ghazi (n.1976) a studiat la Edinburgh College of Art. Organizează seria de evenimente Not Yet Night *şi publică revista Not-Yet. A expus la Whitechapel Project Space, Londra (2006), Argos, Bruxelles (2007) şi Institute of Contemporary Art, Londra (2008).*

pagina alăturată:
Exhibition view
Babak Ghazi / Lifework, 2008–
Photo: Peter White

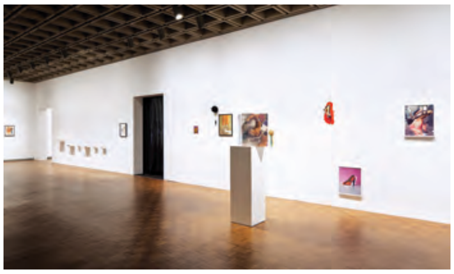
stânga, sus:
Model, Digital prints on canvas, 2008, ICA installation shot

jos, (de la stânga la dreapta):
1. Babak Ghazi
Drawings (detail from Lifework), 2008–
Image courtesy the artist
Photo: Peter White
2. Babak Ghazi
Rear Poses (detail from Lifework), 2008–
Photo: Peter White

Când atitudinile redevin formă.
Note despre medierea prezentului la Bienala de la Whitney

Whitney Biennial 2012
Whitney Museum, New York
1 martie –27 mai 2012
curatori: Elisabeth Sussman, Sondra Gilman, Jay Sanders

text de **CRISTIAN NAE**
foto: **SHELDAN C. COLLINS**



Alături de alte roluri uneori asumate, precum acela de a promova cu emfază realizările artei recente produse în Statele Unite ale Americii sau acela de a oferi spaţiu de manevră pentru exerciţiul globalizării, bienala produsă şi găzduită de Muzeul de Artă Americană Whitney din New York rămâne în primul rând un controversat loc de dispute intelectuale şi de (re)negociere cu privire la identitatea culturală şi artistică (nord) americană, la imaginea de sine, proiecţiile şi fantasmele sale, precum şi la poziţia sa în reţeaua multistratificată a raporturilor de putere ce compun câmpul artei contemporane. În ultimele două decenii, Bienala de la Whitney a devenit în primul rând un spaţiu de interogare a culturii vizuale contemporane, contribuind decisiv la conturarea imaginii artei contemporane ca discurs identitar şi politic angajat.

Longevitatea evenimentului, iniţiat încă din 1932 ca expoziţie anuală şi continuat în formula bienalei din anul 1973, îl recomandă alături de prestigioasele bienale „cu pedigree", precum Bienala de la Veneţia sau bienala de la São Paulo. În acelaşi timp însă, limitarea sa la statutul de „bienală de artă americană", conjugată cu pretenţia declarată de a stabili tendinţele artei (americane) contemporane, îi creionează un profil singular, cel al unei bienale muzeificate cu un program progresist, în care instituţia istoriei artei şi instituţiile de promovare, mediere, colectare şi conservare a artei împărtăşesc un complice (şi tranzitiv) raport de putere. Istoria receptării bienalei este ea însăşi una zbuciumată: contestată vehement în dese rânduri pentru omisiunile şi *parti-pris*-urile sale (de pildă, în 1986 de Guerilla Girls, care au semnalat omisiunea artiştilor de sex feminin, sau în 2010 pentru absenţa totală a artiştilor latino-americani), dar şi curajoasă în propunerea unor explicite teme de discuţie (precum celebra ediţie din 1993 dedicată multiculturalismului), ea rămâne locul unde discursul politicilor identităţii şi al post-colonialismului a dobândit nu doar un contur pregnant, ci mai cu seamă o indeniabilă amplitudine, influenţând, în cele din urmă, decisiv starea artei contemporane.
Ediţia din acest an a bienalei, curatoriată de Elizabeth Sussman (co-curatoare şi a celebrei ediţii din 1993) şi Jay Sanders (curator şi critic de artă independent, curator de media şi de film), ajutaţi de Ed Halter şi Thomas Beard, co-fondatori şi directori ai *Light Industry*, un spaţiu independent dedicat producţiei şi medierii de film şi artă electronică din Brooklyn, New York, a fost considerată de unii critici de artă extrem de curajoasă prin formatul curatorial ales, un compozit multimedia care a accentuat procesualitatea şi durata şi a integrat în arta vizuală, alături de obiect, nu doar arta cu valenţe performative, ci şi filmul independent, teatrul şi muzica, dizolvând şi extinzând constant limitele dintre teatralitate, instalaţie şi performance sau dintre instalaţia de artă video şi producţia cinematică. Ediţia din 2012 constituie una dintre rarele situaţii în care mariajul dintre *show*-urile de tip *blockbuster*, turismul cultural şi piaţa de artă, deseori întâlnit la bienalele cu renume, nu a produs îndeobşte aşteptata expunere triumfalistă de obiecte artistice privite drept fetişuri al unei pieţe de artă deja consolidate. Cunoscută şi pentru interesul acordat noilor tendinţe şi artiştilor tineri sau mai puţin consacraţi, instituţia muzeului Whitney nu a funcţionat de această dată nici drept antecameră a viitoarelor târguri de artă pentru artiştii „emergenţi", ci pur şi simplu drept producţie experimentală de eveniment în sensul său strict temporal, drept punere în formă a unei ocazii ce mediază întâlnirea dintre o idee şi publicul său. Ea a permis astfel lucrărilor să se desfăşoare, suprapună, conteste şi complementeze într-un mediu al artei contemporane conceput drept proces fluid de interogaţie de sine, al cărui punct de convergenţă poate fi considerat nu doar contemporaneitatea definită drept actualizare a unor probleme politice, estetice sau socio-culturale, ci mai curând „imediatul", surprins într-o serie de psihogeografii culturale ale timpului prezent, conceput în instabilitatea şi instantaneitatea sa fulgurantă. Iar cele două concepte strategice alese de colectivul curatorial pentru o asemenea abordare sunt hibridizarea mediilor şi durata.
Poate că, în această privinţă, o privire comparativă în raport cu discursul identitar al mult-discutatei bienale din 1993, construit în jurul un limbaj artistic post-conceptual adecvat criticii reprezentării, este capabilă să

deasupra și pagina alăturată:
Installation views of 2012 Whitney Biennial (Whitney Museum of American Art, New York, March 1-May 27, 2012). Photograph by Sheldan C. Collins.

ne oferе un cadru de înțelegere istorică adecvat acestei bienale centrate pe formule artistice procesuale și în care, parafrazând o altă celebră expoziție a sfârșitului anilor șaizeci, atitudinile par a redeveni formă. Rezonanța modestă a lucrărilor din expoziție sub aspectul dimensiunilor, impactului estetic și articulării formale sublinia singularitatea lucrărilor expuse la nivelul doi și trei al muzeului, înțelese drept puncte de conexiune într-un traseu expozițional cu structură deschisă, complementată de programul de proiecții de video și film, desfășurat în locații adiacente corpului central, precum și de programul de artă performativă (incluzând dansul, teatrul și muzica), rezervat ultimului etaj al muzeului. În săptămânile ulterioare deschiderii, o serie de coregrafii experimentale continuă să problematizeze experiența artiștilor în rezidență, condiția artistului și confluențele sale culturale, deseori transformând spațiul galeriei în centru de rezidență și repetiții publice. Aceasta este situația rezidenței de o lună obținute de grupul Modern Dance Club, integrând dansatori amatori și profesioniști sub coordonarea lui Michael Clark și în colaborare cu Michael Clark Company, ce au putut fi văzuți în repetiții între 14-25 martie iar între 29 martie și 8 aprilie în reprezentație publică. Activarea spațiului de expoziție uneori drept laborator și atelier de lucru, alteori deopotrivă drept spațiu de repetiție și drept scenă de teatru și muzică, sau pur și simplu drept spațiu dedicat rezidențelor de creație artistică contribuie decisiv la redefinirea noțiunii de „expoziție bienală”, reamintind atât procesele de artă relațională ale anilor nouăzeci cât și recuperarea esteticii Fluxus, a teatralității obiectului post-minimalist și a conectivității conceptuale specifice neoavangardelor de ani șaizeci-șaptezeci. Referința la aceste estetici ale conectivității și procesualității comunicării artistice sunt susținute de integrarea în expoziție a repetițiilor și reprezentațiilor muzicale prin intermediul colaborării dintre pianistul Jason Moran și soprana Alicia Hall Moran și invitații lor sau prin colaborarea artistică trans-generică și trans-medială dintre grupul de conceptualiști britanici Art & Language și trupa de muzică rock The Red Krayola rezultând într-un concert și o muzică de operă rock inedită.
Impresia de fluiditate și de fragmentare pe care spațiul expozițional propriu-zis o creează este întărită de eterogenitatea discursului și tematicilor lor critice. Limbajul operelor pare a se adresa unei subiectivități fracturate, explorând nu doar instabilitatea acesteia din urmă, ci și imposibilitatea coagulării sale într-o reprezentare identitară colectivă de tipul celei politizate în anii nouăzeci. Dimpotrivă, articularea unei subiectivități singulare și intermitente, la intersecția dintre limbajul dorinței și fantasmei și cel al raționalizării socio-culturale, pare a domina. Tematicile lucrărilor centrate pe obiect și formule statice de reprezentare cuprind deja clasicizatele problematici feministe și de gen în sens larg tratate la intersecția dintre discursul politic și asumarea sa existențială, precum în impresionanta cameră realizată de sculptorul Robert Gober materializând din scrisori, picturi și fotografii de arhivă visul hermafrodit ascuns al pictorului modernist Forrest Bess (1911-1977).
Lucrarea constituie și un subtil comentariu asupra relației dintre artist, curator și galerist, în timpul vieții sale Bess fiind prezentat publicului exclusiv prin intermediul picturilor sale abstracte. De asemenea, ele includ reflecția asupra condiției (și eșecului) multiculturalismului astăzi (Leonard Peltier, Joanna Malinkowska) sau asupra condiției muncitorului (LaToya Ruby Frazier). Mediul video este folosit atât pentru reflecția asupra genealogiei contemporanității și modernităților alternative, desfășurată de cineastul Werner Herzog prin intermediul unui proiect multimedia impresionant ca lirism și poetică de ordin conceptual, cât și pentru cea asupra identității comunitare, notabilă fiind explorarea documentară realizată de Wu Tsang cu privire la condiția „subterană” a transsexualilor în cultura machistă și a industriei de divertisment din Los Angeles. Dar problematizarea acestor teme are loc prin privilegierea constantă a omisiunilor, elipselor prezentului absențelor ce trec neobservate, altfel spus, prin explorarea limitelor reprezentării.
În esență, „prezentul”, înțeles drept sentiment al actualității și al urgenței cu care unele probleme socio-culturale și politice ne interpelează, este abordat tocmai prin intermediul fisurilor reprezentării. Iar acest lucru se întâmplă în pofida privilegierii constante a transparenței în articularea operelor, fie că este vorba de exhibarea repetiției, a culiselor scenei (instalate la vedere la ultimul nivel dedicat performance-ului și dansului) sau a atelierului de lucru, reconstruit în spațiul de expoziție și locuit fără prea multă inventivitate pe parcursul bienalei de către Dawn Kesper în lucrarea *This could be something if I let it* (deși aluzia asumată la situația celor fără adăpost salvează întrucâtva proiectul de la o completă banalitate conceptuală). Selecția lucrărilor accentuează însă diferențele imperceptibile din structura reprezentărilor vizuale, concentrându-se asupra detaliilor, aspectelor formale aparent marginale, asupra acelor spații din interiorul limbajului care pot scăpa ușor atenției privitorului. Fie că este vorba despre colapsul distincției dintre produsul finit ca reprezentare artistică și travaliul de execuție care intră în constituirea sa exemplificate anterior, fie că este vorba despre articularea prezentului prin intermediul reprezentărilor sale politice, culturale și economice, demersul curatorial pare a implica constant o critică a „metafizicii prezenței”, utilizând în acest sens resursele performativității și ale duratei.
Acest mod de abordare este posibil tocmai prin relevarea inflexiunilor politicului în estetic sau a politizării formei. Spre exemplu, lucrarea lui Werner Herzog (cunoscut cineast care transgresează la rândul său granițele artelor vizuale) *Hearsay of the Soul* tematizează articularea discursivă a istoriei artei moderne explorând posibilitatea ca artistul olandez de secol XVI-XVII Hercules Segers să fie considerat părintele modernității. În viziunea propusă de Herzog, gravurile sale reprezentând peisaje încărcate de o intensitate existențială și tensiune emoțională (subliniate prin focalizare și vădit accentuate de acompaniamentul muzical al imaginilor) par a anunța romantismul, dacă nu chiar formulele expresive post-impresioniste întâlnite la Van Gogh sau Munch. Lucrările Joannei Malinkowska subliniază paradoxurile culturale ale modernității (prin combinarea iconicului ready-made duchampian cu totemurile amerindiene) și totodată semnalează absența artiștilor indigeni din expoziție. Într-o tonalitate critică subtilă și reținută, instalația multimedia realizată de Nick Mauss sub titlul *Concern, Crush, Desire* care reconstituie o fantasmă istorică inspirată de antecamera realizată de Christian Bérard pentru Guerlain, comentează relația dintre colecția privată și muzeu, precum și instituționalizarea discursului identității sexuale și politicile colecționării. Mauss propune o arhitectură de interior de dimensiuni sculpturale, în catifea ce imită pictura murală, expusă drept decor pentru instalarea unei selecții de lucrări din colecția muzeului Whitney care conjugă diferențele ce compun privirea și vizualizarea identității sexuale gay. În conexiune cu inflexiunile critice din această lucrare, se poate remarca faptul că discursul criticii instituționale este la rândul său angajat discret, fiind prezent printr-un text (auto)critic al Andreei Fraser publicat în catalogul expoziției.
Un loc aparte în acest angrenaj discursiv îl dețin psihozele, nevrozele, abjecția și regimul alienării vieții cotidiene în regimul său familiar și domestic. Tulburătoarea serie de portrete intitulată *Breakup* realizată de Nicole Eisenman (artist binecunoscut al generației feministe cuprinsă în noul figurativism al anilor nouăzeci) este probabil relevantă pentru acest palier de lectură a cotidianității clasei de mijloc americane. În lucrările sale, imaginarul visului american este deconstruit până la stadiul la care expune tensiuni irezolubile. Deși formează o serie, imaginile sale sunt incapabile de a mai constitui o narațiune și se coagulează mai curând într-o arhivă de memorii personale ce documentează atât solitudinea individului cât și multiplele forme de limbaj vizual care compun subiectivitatea fragmentată a povestitorului. Propensiunea narativă și anecdotică a imaginilor este întreruptă și revine obsesiv în cele din urmă asupra caracterului expresiv al portretului.
Desigur că o asemenea strategie curatorială prezintă riscuri majore. Expoziția poate părea, la o primă vedere, deopotrivă difuză prin succesiunea temporală a evenimentelor artistice de ordin performativ și prin caracterul procesual al unor asemenea lucrări, inconsistentă prin tonul reținut al discursului critic care o traversează și eterogenă în articularea formală a lucrărilor, lăsând uneori impresia unei selecții aleatorii, idiosincrazice și nu de puține ori lipsite de gust. De pildă, dacă unele intervenții asupra mediului precum cele realizate de Luther Price asupra fotografiei analoge, sunt seducătoare prin frumusețea colajului de materii și convingătoare prin rafinamentul meditației asupra memoriei și particularităților temporale ale mediului fotografic, altele, precum peisajul post-minimalist conceput de Sam Lewitt (sugerând vag deșeuri toxice și un posibil discurs ecologist și făcând totodată aluzie la circuitul stărilor de agregare a materiei și energiei cu rezonanțe în opera lui Joseph Beuys) sau picturile cu accente neo-expresioniste ale Juttei Koether (reinterpretări ale ciclului *Anotimpurilor* lui Poussin) par a întări impresia de inconsistență estetică și conceptuală a ansamblului obiectual.
În concluzie, este greu de prezis modul în care această ediție a bienalei, ce propune un scenariu artistic mizând pe potențialul încă neepuizat al „operei deschise” și colaborării creative, va rămâne în memoria acestei decade. Cert este că revizitarea pathos-ului neo-avangardelor pentru a chestiona limitele discursului dominant al criticii reprezentării, deseori traversat de un ethos identitar esențialist și dogmatizant, poate fi considerată o mutare îndrăzneață în actuala configurație a discursului critic. Chiar dacă precaută și lipsită de radicalitatea unui angajament politic direct, strategia echipei curatoriale de la această ediție a bienalei de la Whitney este cel puțin angajată în eliberarea potențialităților constructive ale prezentului încarcerate în forma artistică, a politicului sedimentat în formă. Iar această strategie poate avea mai mult succes în condițiile osificării discursului critic și reducționismului conceptual deseori dominant.

Eva Besnyö: corpul continuu

Eva Besnyö, 1910-2003: l'image sensible
Jeu de Paume, Paris
22 mai – 23 septembrie 2012

text de **CRISTINA VREMEŞ**
foto: **© EVA BESNYO, COURTESY JEU DE PAUME, PARIS**

Galeria Jeu de Paume, Paris, a realizat prima retrospectivă dedicată Evei Besnyö, artistă de origine maghiară, activă începând cu anii '30. Printre altele, această expoziţie caută o anumită rescriere a istoriei oficiale a fotografiei, care începe să cartografieze prezenţa femeilor fotograf mult mai târziu. Ceea ce poate explica de ce Eva Besnyö este mai puţin cunoscută decât compatrioţii săi Robert Capa sau André Kertész.

Există tentaţia puternică de a o asocia pe Eva Besnyö cu o estetică a fragmentului, în care stabilitatea imaginii alunecă pe diferite suprafeţe discontinue, cu texturi diferite. Şi într-adevăr, aparatul ei de fotografiat este unul care alunecă, care nu reflectă un punct de sprijin, mai ales în lucrările mai timpurii de la Berlin; tehnica ei aproape că mimează un aparat care stă sa cadă, care trebuia să capteze ceva care a fost intre timp deplasat accidental. Mult mai târziu, John Baldessari va investi mult în ideea de „poză care nu trebuia", sau „bad photo" „greşită compoziţional" pe care fotografia amatoare o condamnă (cum ar fi iluzia optică a unui palmier crescând pe umerii celui pozat). În chip similar, la Eva Besnyö, aproape că poţi citi unele imagini ca pe momentul unei poze accidentale (*Sans Titre*, 1932, Balaton), însă discursul ei nu este în niciun fel unul legat de limitele conceptuale ale fotografiei, cum se întâmplă în cazul lui Baldessari. Aici poza accidentală este mai degrabă instanţa unui discurs al autorului discret care livrează imagini fără a da a impresia unui scurt-circuit al realului. De aici şi noţiunea de „imagine sensibilă" promovat de discursul expoziţiei. Însă fragmentul, accidentul şi discreţia non-auctorială se evocă reciproc într-un fel de continuitate şi integritate paradoxală, ceea ce livrează de fapt o imagine cât se poate de opusă suprafeţei fragmentate. Este, dimpotrivă, o suprafaţă strâns ţesută care expune imaginea corpului continuu, în care periferia unui corp dezgolit se prelungeşte în peisaj, care repetă şi evocă structura sa. Aproape că se atinge un punct indiscernabil între cine pe cine conţine: unde începe corpul şi unde se termină spaţiul care îl conţine. Corpul devine spaţiu şi spaţiul devine corp. Mai mult, ideea de corp al celuilalt dispare în faţa acestei practici de diluare a suprafeţei de atingere. Corpurile sunt dizlocate, dezlipite şi reintegrate printr-un joc deloc violent. Aici noţiunea de joc este importantă: Eva Besnyö transmite puternic imaginea autorului care se joacă, care pune cap la cap diferite bucăţi de lume într-o suprafaţă intactă. Însă, din nou, ludicul negociat de Eva Besnyö este unul senzual, care nu se prăbuşeşte într-un joc teoretic, asa cum e cazul lui Baldessari.

În lucrări ca *Sans Titre*, 1931 (*Le lido de Wanssee*, Berlin), aproape că nu există distincţia corp/ obiect/ peisaj, ci limitele fiecăruia devin cel mult o inscripţie, un contur la suprafaţa sau periferia imaginii. Corpul

pagina alăturată:
Eva Besnyö – Magda, Balaton, Ungaria, 1932. Colecția Iara Brusse, Amsterdam. © Eva Besnyö / Maria Austria Instituut Amsterdam

alăturat:
Eva Besnyö – John Fernhout, Anneke van der Feer, Joris Ivens, Westkapelle, Zeeland, Pays-Bas, 1933. Colecția Iara Brusse, Amsterdam. © Eva Besnyö / Maria Austria Instituut Amsterdam

dedesubt:
Eva Besnyö – Le lido de Wannsee, Berlin, 1931 (1931). Colecția privată, Berlin. © Eva Besnyö / Maria Austria Instituut Amsterdam

astfel dezintegrat livrează o anume sensibilitate a invizibilului, a lui ceea ce nu se poate vedea: corpul ilizibil. Vizibilul propus de Eva Besnyö este mai degrabă unul care activează invizibilul, sau mai mult, care se fundamentează pe invizibil. De aici și seducția imaginilor sale, unde o suprafață aparent intactă și integră reușește să dizloce de fapt vizibilul, sau să demonstreze cum o imagine seduce prin ceea ce promite și nu arată, într-un soi de alunecare continuă.

În *Sans titre*, 1933 (Pays-Bas), peisajul, corpul și clădirea devin interschimbabile: corpul poate fi la fel de bine un element al limbajului de articulare al peisajului, iar peisajul devine, la rândul lui, posibilitatea unui corp. În felul acesta, și reperul lor în lectura vizibilului devine incert.

Această „tehnică a alunecării" este mai degrabă specifică lucrărilor mai timpurii; aceasta se va ramifica în alte direcții în perioadele următoare. Deși expoziția a reușit să arate prima retrospectivă a Evei Besnyö, discursul livrat a fost unul nehotărât, rezumându-se mai degrabă la o inventariere cronologică a lucrărilor sale și o delimitare slabă din punct de vedere conceptual a traseului artistei.

Vladimir Tatlin
o artă nouă pentru o viaţă nouă

Muzeul Tinguely, Basel
6 iunie – 14 octombrie 2012

text de **RADU STERN**

Nimic mai ilustrativ pentru a confirma tezele lui Boris Groys, despre dihotomia comunism-capitalism sub raportul discursului, decât o expoziţie sau o galerie de artă occidentală recentă a unui muzeu din „Vest". Comunismul se legitimează prin discurs, de unde obsesia maniacală a cenzurii, dar şi inevitabila prăbuşire din interior a acestuia, pentru că orice discurs poartă în sine şi antiteza sa, contra-argumentul perfect.

Fondator al constructivismului, Vladimir Tatlin (1885-1953) face parte, alături de Picasso, Duchamp şi Malevici, din grupul foarte restrâns al artiştilor esenţiali ai secolului XX. Cu toate acestea, el e cunoscut în primul rând de specialişti, publicul larg îi ignoră încă numele. Fenomenul e explicabil: dacă în anii 1920 referinţele la Tatlin puteau fi găsite în numeroase reviste de avangardă din lumea întreagă, începând cu mijlocul anilor 1930, situaţia devine cu totul altă: denunţat în URSS drept „formalist", el e abandonat de stingă europeană la ordinele Kominternului şi, în acelaşi timp, ignorat de dreapta pentru colaborarea să cu bolşevicii. Multe din operele sale au fost distruse în timpul stalinismului. Tatlin moare în 1953, uitat aproape de toţi.
În 1968, expoziţia care îi e dedicată la Moderna Museet din Stockholm de Troels Andersen reaminteşte contribuţia sa, fără de care înţelegerea evoluţiei artei moderne nu e posibilă. Această expoziţie însă a fost realizată în ciuda ostilităţii ministrului sovietic al culturii de atunci, Furteva, furioasă de interesul manifestat de Occident pentru un artist pe care *Big Brother* voise să-l scoată din istorie. În afară de o reconstrucţie a *Monumentului Internaţionalei a III-a*, în expoziţia de la Stockholm puteau fi văzute numai câteva fotografii.

O relativ modestă expoziţie a fost deschisă la Moscova în 1977, în care numai rare fotografii aminteau de reliefurile sale abstracte. Patru picturi din prima sa perioadă au putut ieşi din URSS pentru expoziţia *Paris-Moscou* prezentată la Centre Pompidou în 1979 şi, puţin după aceea, un element al sculpturii sale zburătoare, *Letatlin*, din formidabilă colecţie Costakis, a început să fie vizibil în expoziţii colective dedicate avangardei ruse. În pofida acestor timide deschideri, rezistenţă *aparatchik*-ilor a continuat, ceea ce a făcut că mică expoziţie documentară cu fotografii ale operelor sale esenţiale, pe care am organizat-o în 1985 la Universitatea din Lausanne, unde predăm atunci, să fie singură manifestare mondială care a comemorat centenarul naşterii artistului! Lucrurile s-au schimbat în 1989 când, datorită perestroikăi, Jürgen Harten a putut organiza întâiul simpozion *Tatlin* din istorie, la care au participat specialişti din URSS, Germania, Elveţia, Franţa, Marea Britanie, SUA, Italia, Ungaria, Iugoslavia şi Suedia[1]. Simpozionul a pregătit realizarea în 1993 la Kunsthalle Düsseldorf, unde Harten era director, a primei retrospective Vladimir Tatlin. Această expoziţie îşi merită numele de retrospectivă, căci dădea posibilitatea vizitatorilor să aibă o privire de ansamblu asupra unei opere complexe, expunând pictură, desene, reliefuri, dintre care unele originale, ieşite din depozitele până atunci inaccesibile ale muzeelor ruse, o reconstrucţie a *Monumentului Internaţionalei a III-a*, o reconstrucţie a *Letatlin*-ului, schiţe de costume şi decoruri, precum şi proiecte pentru obiecte de uz curent.
În comparaţie cu expoziţia de la Düsseldorf, cea actuală de la Muzeul Tinguely, al cărei comisar e Gian Casper Bott, e mai puţin completă, neincluzând, de exemplu, vreo referinţă la activitatea lui Tatlin în domeniul a ceea ce am putea numi, utilizând un anacronism, design. Această omisiune e greu justificabilă, pentru că decizia lui Tatlin de a renunţă la *contra-reliefurile inutile* şi de a crea în locul lor *cratiti utile* a fost unul dintre elementele esenţiale al genezei productivismului şi a influenţat decizia unor elevi ai lui Tatlin, că Aleksandr Rodcenko, de a abandonă pictură şi sculptură în favoarea fotografiei, pentru a avea o influenţa mai directă asupra existenţei cotidiene.
Dacă facem abstracţie de această lacună, expoziţia prezintă, în afară de picturile din prima şi ultima fază şi de scenografie, toate operele majore ale lui Tatlin: reliefurile, două modele ale *Monumentului*

pagina alăturată:
Présentation du Letatlin à l'occasion d'une parade vélivole à Moscou, 1933
Galerie-Tretiakov, Moscou. Photographe inconnu

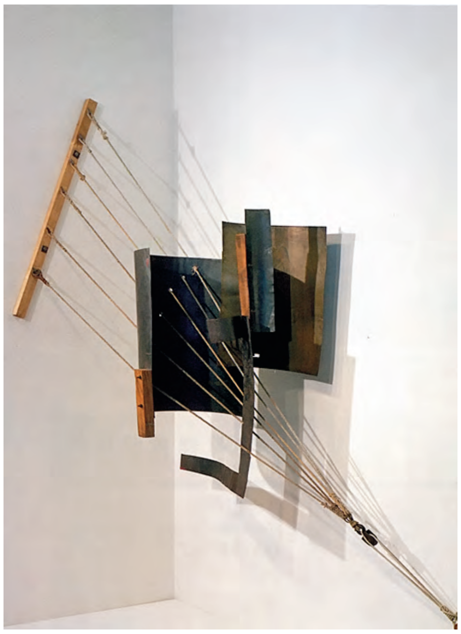
deasupra:
Installation Tatlin au Museum Tinguely
(c) Museum Tinguely, 2012. Photo: Bettina Matthiessen

alăturat:
Installation Tatlin au Museum Tinguely
(c) Museum Tinguely, 2012. Photo: Bettina Matthiessen

dedesubt:
Vladimir Tatline, contre-relief, 1914
Musée Russe, Saint Pétersbourg
© Foto: 2012, Musée Russe, Saint Pétersbourg

Internaţionalei a III-a, precum şi desene, elemente şi o reconstrucţie a sculpturii sale zburătoare *Letatlin*. Reliefurile, printre care citeva originale, provenind de la Galeria Tretiakov şi de la Muzeul Rus din St. Petersburg, sunt prezentate mai ales sub formă reconstrucţiilor realizate de Martin Chalk şi de Dmitri Dimakov şi reproduse în fotografii de epoca. Reliefurile picturale, selecţiile de materiale şi, mai apoi, contra-reliefurile de colţ şi cele centrale, au concretizat teoria culturii materiale a lui Tatlin, care pretindea că misiunea artistului nu mai e cea de a reprezenta lumea, ci de a exprimă natură veritabilă a materialelor. Aceste creaţii au jucat un rol esenţial în apariţia artei non-obiective[2] iar contra-reliefurile, prin integrarea lor în spaţiul real şi prin încorporarea pereţilor care devin parte integrantă din opera, pot fi socotite drept primele instalaţii.
Proiectul *Monumentului Internaţionalei a III-a* a fost o alternativă avangardistă propusă de Tatlin, care se opunea tradiţionalismului *Planului leninist de propagandă monumentală*. Monumentul, o dublă spirală metalică înaltă de 400 de metri, în care erau suspendate patru corpuri de sticlă, un cub (cilindru?), care trebuia să fie sala de şedinţe a reprezentanţilor proletariatului mondial, o piramidă, sediul comitetului executiv al Komintern-ului, un cilindru, care era menit să fie un centru de presă şi o emisferă, prevăzută a fi o staţie astronomică[3]. Deşi neconstruit, proiectul lui Tatlin poate fi socotit printre cele mai influente propuneri ale arhitecturii moderne.
Letatlin[4], la care Tatlin a lucrat la începutul anilor 1930, materializează în mod absolut o încercare constantă de a se elibera de gravitaţie, începută cu contra-reliefurile din 1915, care erau ancorate dinamic în spaţiu, continuând cu obiectele suspendate ale *Monumentului* şi culminând cu *bicicleta zburătoare*. Contrazicând pe inginerii aeronautici, Tatlin nu şi-a bazat proiectul pe calcule matematice, ci pe imitaţia zborului păsărilor.[5] Total utopic pentru mulţi din critici epociii, precursor al bionicii pentru observatorul contemporan!

Note:
[1] *Jürgen Harten (ed.)* Vladimir Tatlin Leben, Werk, Wirkung, *Köln: DuMont Buchverlag, 1993.*
[2] *Radu Stern, „Tatlin's Bottle and the Rise of Abstraction",* Arts Magazine, *vol. 62, 4, December 1987.*
[3] *Pentru detalii, vezi Radu Stern, „The Tower: Tatlin's Monument to the Third International",* Caietele Tristan Tzara, *2010, vol. II.*
[4] *Combinaţie hibridă a verbului rus letat' : „a zbura" cu numele artistului.*
[5] *Radu Stern, „Le vicende del Letatlin",* CasaBella, *527, Settembre 1986 şi „Letatli : Natur versus Technik" în* Vladimir Tatlin Leben, Werk, Wirkung, *op. cit.°*



Ai Weiwei „Interlacing"

Jeu de Paume, Paris
21 februarie-21 aprilie 2012

text de **IOANA CIOCAN**

deasupra:
„Dropping a Han-Dynasty Urn", 1995
Triptychon, C-Prints, je 150 x 166 cm © Ai Weiwei

alăturat:
„Study of Perspective – The Eiffel Tower", 1995-2010
C-Print, 32,5 x 49,5 cm; © Ai Weiwei

După Germania, Austria și Elveția, expoziția „Ai Weiwei – Interlacing" a poposit la Jeu de Paume în Paris. Coada de la intrare mă face să ma gândesc că notorietatea lui Ai este departe de a se apropia de sfârșit. „Artistul disident" sau „cel mai influent artist al lumii", Ai reușește prin modul în care-și expune viața pe Twitter, și prin RMN-urile în care-și arată hemoragiile cerebrale provocate de poliția chineză să demostreze că autenticitatea lui pornește tocmai dintr-o sinceritate debordantă. Problemele lui Ai cu statul chinez sunt notorii, el fiind pe rând dat dispărut, arestat, arestat la domiciliu, acuzat de bigamie, pornografie, schimb ilegal de valută, evaziune fiscală; i s-a interzis să părăsească China apoi Beijingul și casa, să dea interviuri, să folosească Twitterul. Evaziunea fiscală mă face să mă gândesc la Al Capone, pornografia la Larry Flynt. Celebra și puternic mediatizata dispariție pentru 81 de zile din 2011, cât și arestul din 2011, a provocat un enorm val de proteste la adresa guvernului chinez în presa occidentală. Proteste cu semințe de floarea soarelui inspirate de lucrarea din 2010 de la Tate Modern au urmat în fața ambasadei Chinei din diverse state. Lumea de la intrarea în Jeu de Paume vorbea de cum Ai are în continuare curaj să sfideze guvernul chinez (adică guvernul care creditează guvernul Statelor Unite), și cum soarta lui artistică va fi determinată de implicarea occidentului în eliberarea lui.

„Interlacing" pornește cronologic prin albele săli de la etaj, cu aventura americană a lui Ai. În fotografiile alb-negru în a căror parte inferioară Ai semnează, intitulează și datează, în chineză și engleză, sunt descrise cu iz documentar aventurile americane ale tânărului student. Cei zece ani de America din 1983 până în 1993, care au început cu studii la celebrul Parsons School of Design din New York, au fost curmați de îmbolnăvirea poetului Ai Quing, tatăl artistului, fapt care l-a determinat pe Ai să se întoarcă în China. Încă din perioada americană, Ai documentează prin mii de fotografii amănuntele vieții lui, multe dintre fotografii fiind de tip jurnal cu autoportrete, portrete ale prietenilor, intrări de metrou cu homleși sau vizite la muzeu. Vedem un Ai tânăr, fără barbă și slab care, parcă obsesiv, documentează tot ce i se întâmplă – numărul de fotografii cu care el revine în China este de aproximativ 10.000. Dar Ai nu ocolește mișcările artistico-politice din East Village, demonstrațiile din Tompkins Square Park, sau campania prezidențială a lui Bill Clinton din 1992.
Traseului lui Urs Stahel, care curatoriază „Interlacing" împreună cu Ai Weiwei, îi urmează seria color prezentă la Documenta 12 din 2007 – „Fairytale". Pentru expoziția de la Kassel, Ai a selecționat 1001 chinezi pentru a vizita Documenta, actori într-un schimb cultural aleși după crietrii bine stabilite de către el și echipa sa. Proiectul de 3 milioane de euro a cuprins obținerea tuturor pașapoartelor, vizelor, asigurărilor cât și zborul celor 1001 chinezi spre Germania și cazarea lor, dar și documentarul care însoțește tot acest proces. Fotografiile de mari dimensiuni prezente la „Interlacing" surprind câțiva dintre participanții la visul călătoriilor spre o altă lume, în poziții simple, urbane, fotografiați pe același fundal comun. Fotografiile lui Ai își păstrază numitorul comun de martor fidel al proiectelor, viselor sau protestelor sale. Nici nu se putea ca Twitterul-unde Ai are 100.000 de „urmăritori" sau Google+ (unde are peste de 60.000 oameni în cercul său), să nu fie un instrument atât de folosit de către el. Așa el poate documenta și publica instantaneu zilnic evenimente, gânduri sau chiar să-și facă inventarul obiectelor din atelier public.
Pereții din camerele următoare „Fairytale-ului" sunt tapetate cu imagini în care se simte aversiunea lui Ai față de guvernului chinez. Fotografiile cu atelierul din Shanghai, pe care Ai îl folosea ca centru educațional, surprind fazele sale cele mai importante: construcția, masa festivă la care a servit crabi prietenilor și susținătorilor săi, demolarea de către autorități și aratul complet al pământului pe care se aflase atelierul. Masa festivă cu cei 10.000 de crabi de râu serviți a fost o ironie clară la adresa autorităților (cuvântul crab și armonie au o pronunțare aproape identică în limba chineză), de care Ai s-a folosit în așteptarea demolării iminente a atelierului său. Tot aici sunt și fotografii care surprind construcția stadionului olimpic Bird Nest din Beijing, la a cărei proiectare Ai a participat în 2003, sau urmările dezastruoase ale cutremului din 2008 din Sichuan.
„Interlacing" prezintă și exemple din longevivele serii de ceramică precum „Dropping a Han-Dynasty Urn" din 1995, sau „Colored Vases" din 2006. În performance-ul conceptual, surprins în tripticul alb-negru „Dropping a Han-Dynasty Urn", Ai aduce în discuție tradițiile ceramice pierdute și identitatea chineză, iar pentru „Colored Vases" Ai vopsește cu vopsea industrială vase din neolitic de la 5000 î.e.n.
„Colored Vases" suferă o dublă transformare prin intervenția lui Ai Weiwei: prin repetiția vopsirii, ele devin un readymade și prin indiferența industrială adusă unor obiecte din neolitic acestea devin un „Made în China".
Prin fotografii făcute cu IPhone-ul în pușcărie sau la frizer, Ai Weiwei și Urs Stahel urmăresc și punctează perfect prin „Interlacing" marile proiecte ale lui Ai Weiwei și astfel expoziția devine o retospectivă fotografică de traseu artistic și de transformare.

#7

Dosare de artist

Portfolios

Carmen Dobre – Hereafter, 50 x 33 cm, imagine digitală, 2007-2008

Alexandra Croitoru

interviu de **SIMONA DUMITRIU**

deasupra:
Imagine din expoziția „draw(ing)back", 2007

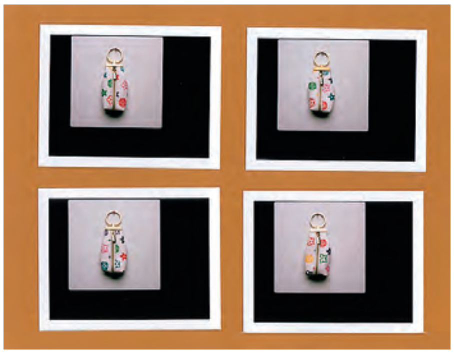
dreapta, de sus în jos:
desene: cărbune pe hârtie, 30x30 cm
1. Admiral Interactive Games (Markhofgasse)
2. Albertina (Peter Fendi und sein Kreis)
3. Bank Austria Creditanstalt (Kundenzentrum Schottengasse)
4. Allgemeines Krankenhaus Wien
5. U-Bahn (Volkstheater)
6. H&M / Mariahilferstraße

Simona Dumitriu: Cum se încadrează fotografia în contextul mai larg al proiectelor tale? Când consideri că este ea „suficientă" și când „deficientă" ca mediu ori ca formă de redare a unei idei?

A.C.: La început, fotografia a însemnat pentru mine un fel de emancipare în relație cu educația conservatoare din Universitatea de Artă a anilor '90, am îmbrățișat-o ca pe o alternativă la mediile de exprimare tradiționale agreate în departamentul Grafică unde am studiat. Cu timpul însă, mediul de exprimare a devenit secundar conceptului, astfel încât acum sunt deschisă la orice mediu atâta vreme cât el este cel mai potrivit pentru a exprima o anumită idee. Decizia de a folosi un mediu sau altul este foarte organică, mi-ar fi greu să vorbesc despre asta fără să generalizez, dar cu siguranță nu pornesc niciodată de la premisa că fotografia este prima opțiune (și dacă nu se potrivește cu proiectul atunci mă orientez spre altceva). Nu există o primă opțiune pentru mine în momentul de față, în ceea ce privește mediul de exprimare. Un moment care a marcat despărțirea mea de fotografie a fost în 2007, când am produs seria de proiecte care aveau ca subiect chiar fotografia. Am trecut de simpla utilizare a ei la o reflecție asupra ei în relație cu alte medii de exprimare.

S.D.: Văd proiectul tău din 2007, *draw(ing)back*, ca pe o echivalare cu aură de operă artistică a unor contexte și spații în care gestul documentar al fotografiei este interzis. Povestește puțin despre acest proiect. Care este rolul desenului în *draw(ing)back*? Compensează acesta gestul interzis al fotografiatului, se transferă în el ceva din funcția de index a fotografiei?

A.C.: Proiectul a fost un exercițiu de imaginație și a început ca o chestionare a limitelor reprezentării în urma situațiilor tot mai des întâlnite în care fotografiatul era interzis în spațiul public. Tocmai datorită funcției de index despre care vorbești, am considerat întotdeauna fotografia mediul perfect pentru a documenta și discuta realitatea. Deși am



alăturat:
1. A Duel to the Death, 2007, installation view: FUTURA / Centre for Contemporary Art, Prague

deasupra:
8 originals / Louis Vuitton, 2007
polaroid 8.6x10.8 cm
courtesy of the artist & Andreiana Mihail Gallery, Bucharest

studiat grafica, nu mai vedeam niciun motiv pentru a folosi desenul figurativ, mai ales că nu am fost de fapt niciodată interesată de partea „meşteşugărească" a producţiei artistice. *Draw(ing)back* a fost un experiment, o încercare de a reînvesti desenul cu o funcţie de reprezentare, dar în acelaşi timp aceste sesiuni performative de desen după natură au fost şi un pretext pentru a discuta despre autoritate şi abuzul de putere, despre ce înseamnă spaţiul public în ziua de azi, despre paranoia şi fricile contemporane (în unele locuri, cum ar fi Ambasada Americii nici măcar desenul nu era permis). Revenind la transferul despre care vorbeam, dacă funcţia de reprezentare este transferată desenului atunci putem să ne imaginăm fotografia că auto-referenţială, autonomă, eliberată de funcţia ei descriptivă.

S.D.: În textul cu care însoţeşti proiectul *8 originals*, porneşti de la Walter Benjamin şi citezi că „that which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art. This is a symptomatic process whose significance points beyond the realm of art. One might generalize by saying: the technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition[1]". Adaugi că dublul original-reproducere (în care Benjamin încadrează obiectul de artă unic, auratic, versus imaginea reproductibilă – fotografia) poate primi în timpurile de acum, şi în context global, un pandant în dublul „original – contrafăcut". Acest din urmă binom trimite cu gândul la raportul între un capitalism de tradiţie, în care originalul, dacă ne gândim la o geantă LV sau o pereche de pantofi, este un simbol al bogăţiei, reprezentativ pentru o elită economică, şi o economie globală a adaptării, unde copia contrafăcută ţine de o formă de globalizare made in China care deserveşte mimetic obiectul dominator din cultura bunurilor de lux. Cum priveşti aceste copii contrafăcute, sunt ele o democratizare a accesului la obiectele unei elite, la fel cum fotografia a fost, la sfârşitul secolului al XIX-lea, o democratizare a accesului la reprezentarea prin imagine? Care este, pentru tine, raportul între aceste două forme de reproducere? De ce ai ales contextul Dragonului Roşu pentru acest proiect?

A.C.: Proiectul a fost o încercare, duchampiană într-un fel, de a transforma un obiect de serie într-o operă de artă, de a-l învesti cu aura unicatului despre care vorbeşte Benjamin. El vedea reproducerea mecanică, tehnologia, ca principalul actor în procesul de distrugere a aurei unicatului, dar în proiectul meu, în mod ironic, obiectele de serie (care sunt de fapt copii contrafăcute în China după produse originale de „marcă" şi care şi-au pierdut aura prin piratare, producţie şi accesibilitate masive) sunt transformate în obiecte de artă unice reînvestite cu aură, tocmai prin fotografie, prin tehnica polaroid-ului. Am fost interesată bineînţeles şi de binomul original-contrafăcut ca o extrapolare a celui de original-copie, cum ai comentat şi tu, dar *8 originals* a fost totuşi un proiect focusat pe relaţia dintre fotografie şi aură şi pe inversarea procesului despre care vorbeşte Benjamin. Dragonul Roşu a avut atunci mai mult rolul unui decor potrivit, deşi e clar că acolo se consumă drame majore care produc multe victime şi ar merita o cercetare mai complexă. Un film recent care mi s-a părut interesant din punctul ăsta de vedere – *Biutiful* – vorbeşte despre tot ecosistemul invizibil din jurul obiectelor contrafăcute şi te face să realizezi toată absurditatea sistemului de valorizare contemporan.

S.D.: *A duel to the death* este, din nou, un proiect care pune problema statutului fotografiei ca obiect cultural într-o societate a informaţiei. Poţi descrie puţin acest proiect? Cu cine te duelezi, care este cauza, care sunt armele şi care este miza?

A.C.: Proiectul porneşte de la consideraţiile lui Vilém Flusser despre fotografia analogică pe care el o numeşte „primul obiect post-industrial", un hibrid între obiectul industrial şi informaţia pură. Protagoniştii duelului sunt fotografia digitală (ca informaţie pură) şi fotografia Polaroid (ca obiect industrial şi post-industrial în acelaşi timp), iar învingătorul părea uşor de prevăzut în 2007, când am lucrat la acest proiect: compania Polaroid tocmai anunţase încetarea producţiei de camere şi filme instant. Dar istoria a dovedit că e loc de surprize: un grup de entuziaşti a dezvoltat *The Impossible Project*, care acum produce film instant pentru camerele vintage Polaroid, iar compania Polaroid, sub o nouă conducere, a introdus pe piaţă un nou model de cameră/film instant. Deci bătălia continuă!

S.D.: Mai foloseşti acum fotografia în proiectele tale? Ce rol îi dai, ce importanţă mai are ea în ultimii ani pentru tine ca artist?

A.C.: În continuarea discuţiei despre informaţie vs. obiect, aş vrea să povestesc despre o „întâlnire iniţiatică" cu o situaţie care mi-a marcat relaţia cu fotografia ca obiect (şi de altfel cu orice fel de informaţie stocată pe hârtie). În 2008, în timpul unei rezidenţe în Zürich, am locuit vizavi de un depozit unde era adunată hârtia înainte de a fi reciclată, depozit pe care îl vizitam aproape în fiecare zi. Găseam acolo munţi de cărţi, corespondenţă oficială sau personală, fotografii, ziare, reviste, afişe, toate reduse la aceeaşi condiţie, defetişizate, aşteptându-şi reciclarea într-o hârtie proaspătă pe care urmează să fie stocată o nouă informaţie, care la rândul ei va fi reciclată peste puţin timp într-o altă hârtie proaspătă, pe care urmează să fie stocată o nouă informaţie, şi aşa mai departe la infint. Atunci am realizat poate pentru prima dată ce înseamnă supraproducţia şi consumul informaţiei pe hârtie şi asta m-a făcut să fiu mult mai atentă la ce, cum şi cât produc.

Notă:
[1] …ceea ce dispare în epoca reproducerii mecanice este aura operei de artă. E un proces simptomatic a cărui semnificaţie bate dincolo de teritoriul artei. Am putea generaliza afirmând că tehnica reproducerii detaşează obiectul reprodus de câmpul tradiţiei.

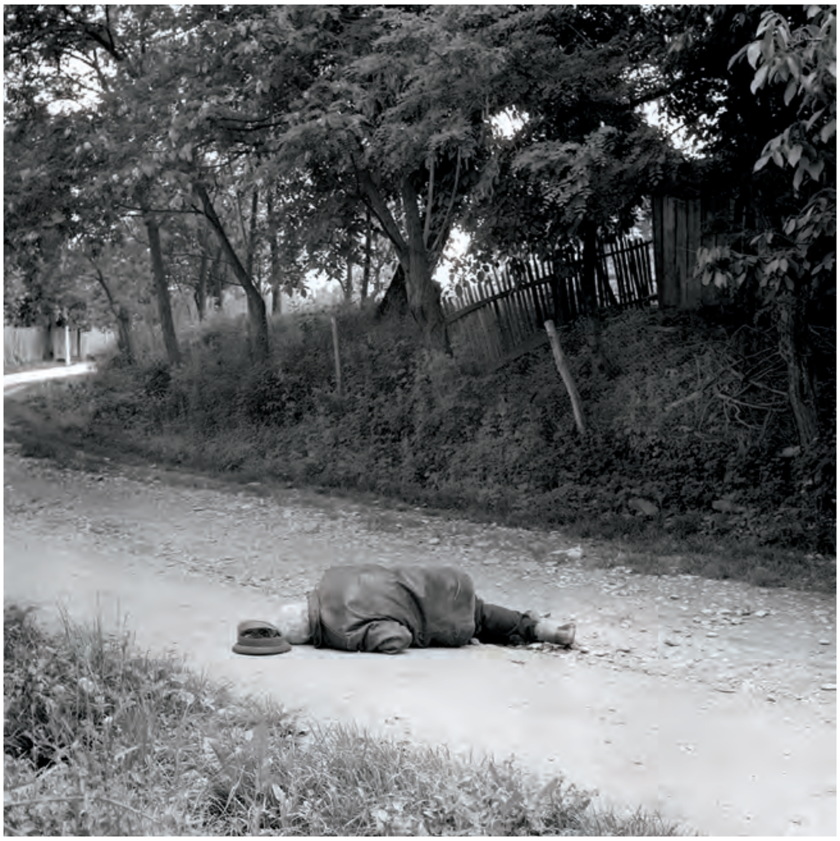
Nicu Ilfoveanu

În construcţie

text de **DIANA URSAN**

Drumuri de ţară, gări, orăşele de provincie, periferii urbane, complexe industriale abandonate, târguri de vechituri. Subiecte incomode, locuri inconfortabile, reziduurile refulate ale idealului modern progresist. Spaţii anacronice pe care s-au sedimentat diferite niveluri de temporalitate. Contemporane şi totuşi din alt timp, pierdut. Dincolo de tendinţa postmodernistă de a recupera, apropria, recompune fragmente existenţiale ignorate, falsificate sau demonizate, subzistă în realitatea cotidiană o reală nostalgie, o perspectivă romantică asupra a ceea ce a fost şi (nu mai) este. Iar nostalgia resimţită de individ în raport cu realitatea imediată şi totodată inaccesibilă este poate cel mai bine evocată de şi uneori chiar vindecată prin fotografie. Antidotul la alienare este administrat în doze succesive pe teritoriul democratic al fotografiei, situat la graniţa dintre interior şi exterior.

dedesubt:
Immediate appeal, silver gelatin print, 1995, ediţie de 3



Rădăcinile creaţiei lui Nicu Ilfoveanu[1] sunt adânc împlântate în (această) realitate[2], deci implicit flotante, mutabile, proteice. Organizate în serii fotografice, instalaţii multi-media, film sau cărţi, *imaginile-poveste* sunt rezultatul aceleiaşi relaţii reciproce dintre *ochiul minţii* din spatele obiectivului şi lumea din faţa sa. Realitatea captată de artist, voluntar sau aleatoriu, în imaginile sale fotografice, atestă atât posibilitatea experimentării unui moment prezent absolut, cât şi statutul de martor al operatorului aparatului de fotografiat.
Constituit independent de un scenariu prestabilit, discursul fotografic propus de Nicu Ilfoveanu se conturează în timp extrem de coerent. Ritmat de motive-cheie recurente, precum banalul peisaj urban cotidian, în pandant cu miticele periferii urbane, călătoria sau drumul, corpusul său de lucrări relatează o meta-naraţiune mărturie despre ceea ce a fost văzut, deci despre ceva ce e posibil să fi existat undeva, cândva.
Dacă la nivel tehnic Nicu Ilfoveanu îşi manifestă deschis preferinţa pentru fotografia analogică[3], eventual alb-negru[4], tematic se face vizibilă opţiunea pentru peisaj în sens larg: urban, rural şi *in between*. În imaginile sale fotografice, peisajul devine un cadru deschis imaginaţiei privitorului, în care îşi poate insera propriile poveşti sau fantezii. Un *trademark* pentru peisajul fotografic al artistului poate fi binecunoscuta serie *Steampunk Autochrome*[5], care, dincolo de calităţile tehnice şi estetice evidente – combinaţia de procedee noi şi vechi[6], picturalitate – infuzate de nostalgie şi romantism, exprimă subtil acel moment în care fotograful şi-a ţinut respiraţia înainte să apese pe declanşator[7]. Rezultatul – urme, amprente directe ale realităţii, imagini-memorie pe cale să se evaporeze, dar suficient de încăpăţânate pentru a supravieţui.
Aerul romantic specific fotografiilor lui Nicu Ilfoveanu se estompează atunci când imaginea transgresează către alte zone reprezentaţionale: documentare, înregistrare, interogare. În aceste situaţii specifice, fotografia se racordează la funcţia sa primară, primordială şi totodată la fascinaţia exercitată de-a lungul timpului, şi anume calitatea de a atesta şi de a fixa în timp existenţa unui lucru, a unei persoane, sau a unei situaţii reale.
Proiectul *ELECTRO+* este reprezentativ în acest sens. Născut din încrucişarea a două iniţiative independente – cercetările individuale ale lui Nicu Ilfoveanu, fotografie, şi Agnes Birebent, text şi imagine, *ELECTRO+* este încă *work-in-progress* cu un

alăturat:
Seria „Steampunk Autochrome" – SPA_Pantelimon03, giclée print, 2005-2006, ediție de 5

jos:
Imagini din seria „Gangs of Bucharest", c-type print, ediție de 5

prim avatar materializat în publicaţia aferentă, concepută ca un ghid turistic al oraşelor româneşti mici şi mijlocii[8]. Fotografiile inspirate de cărţile poştale ale anilor '50-'60 sunt imagini pe diapozitiv alb-negru gândite special pentru un format de diaproiecţie în cadrul unei instalaţii multimedia compusă din proiecţie de text, imagine şi sunet. Deşi vederile urbane înregistrate pot fi percepute de către localnici dezolante, uzate, postura detaşată în care se situează fotograful le transformă în reprezentări iconice ale unei lumi concrete, fireşti, poate chiar dezirabile. Dincolo de suprafaţa familiară, banală a blocurilor, pieţelor, staţiilor de autobuz, răzbate inefabilul iz al existenţe umane, infuzat de potenţialitatea latentă a surprizei.
Dacă fotografiile din *ELECTRO+* nu au fost destinate expres formatului livresc, cele din *Găsiţi şi pierduţi*[9] au fost gândite special pentru această finalitate. Cartea de fotografie reprezintă o variantă propice diseminării cantitative a imaginilor, funcţionând totodată ca o expoziţie permanentă. Deoarece de obicei peisajele epurate de prezenţe umane au la Nicu Ilfoveanu potenţialul de a se transforma în serii fotografice, acest proiect a fost în mod intenţionat focalizat pe prezenţele umane ce frecventează târgul de vechituri din Valea Cascadelor[10]. *Horror vacui* al scenelor suprapoluate, cadrelor burduşite de obiecte, îi corespunde o paginare adecvată, prin care fotografiile devin invizibile între paginile cărţii, confundându-se cu ceea ce (re)prezintă[11].
Aceste proiecte concretizate în 2011 pot fi considerate expresii ale unui veritabil realism fotografic, a cărui unică opţiune este de a fotografia în contextul acestei vieţi, fără a căuta un ideal ascuns dincolo de suprafaţa lucrurilor[12]. Pentru a atinge starea propice de martor, fotograful trebuie să se imerseze în contextul privit, să se contopească cu subiectul printr-o uitare voluntară de sine. În aceste imagini se poate urmări anularea opoziţiei dintre cel care priveşte şi obiectul privit, până în punctul în care Totul devine subiectul privirii[13]. Starea ideală este uneori atinsă inconştient de către fotograful amator, în absenţa unei intenţii artistice voite sau explicite. Întoarcerea

deasupra:
Diorame, diapozitive alb-negru în cutie luminoasă, ediție unică, 2010

către calitățile amatorismului[14] se manifestă prin preferința pentru lucrul cu un obiectiv fix, care permite elementului surpriză să se manifeste liber – punctumul nepremeditat, prezent aprioric în fața camerei – sau inconștient, atunci când fotograful urmărește un element cheie, dar camera alege să dezvăluiască altceva.

Pentru artistul-fotograf Nicu Ilfoveanu sunt importante procedeele tehnice, ritualurile personale de obținere a imaginii fotografice, care conferă rezultatului final, în cazul său particular, acel aer „romantic" specific. Suportul pe care este redată imaginea, calitatea suprafeței, dimensiunea și ancadramentul fotografiei sunt factori ce reinstituie „aura" pierdută a imaginii reproductibile. Autenticitatea fotografiei nu este atestată de un factor cantitativ, în raport cu câte exemplare poate genera un negativ original, ci de calitatea fotografiei transpuse pe suport fizic de către artistul însuși.

Dacă interesul pentru tehnică poate aluneca uneori într-o prea bună stăpânire a ei și deci într-un fel de manierism creativ și estetic, artistul evită acest lucru prin înrolarea în proiecte colaborative. Fără pretenții de paternitate absolută, fără atitudini partiarhal-eroizante privitoare la propriul statut artistic, el preferă variantele alternative, adesea interdisciplinare, de creație.

Iar pentru că poveștile vizualizate de Nicu Ilfoveanu au mai întotdeauna un final deschis, vizând frumusețea lucrului neterminat, imperfect, imaginile nu se sfârșesc aici, sau acum. Printre cele mai recente serii fotografice – încă în devenire – se întrevăd direcții diverse de cadrare a lumii exterioare, a realității imediate, sau chestionarea iluziei proiective, a posibilităților de reprezentare a suprafeței vizibile a lucrurilor. Un indiciu: dacă în general peisajele anterioare vizau spații vaste, curgătoare prin temporalitatea interentă parcurgerii lor, în acest caz – seria *Gangs of Bucharest* – ochiul se întoarce către labirintul citadin, către acele zone urbane situate (din nou) la graniță, între spațiul public și cel privat, ale tuturor și ale nimănui. Este vorba despre spațiile de trecere, de circulație, diversele coridoare, uși și ganguri pe care le traversăm automat fără să le vedem, zi de zi, într-o stare de stază mentală. Noduri de legătură între secvențe existențiale, îngustări de perspectivă către un punct de fugă barat, fundături. Pentru a le putea percepe, fotograful se distanțează, apoi pășește înainte, intră. În fața obiectivului său, realitatea se dezintegrează și se construiește neîncetat.

Note:

[1] Succintă biografie artistică: Nicu Ilfoveanu alege să studieze fotografia într-o perioadă în care nu era încă pe deplin conturată ca limbaj artistic și disciplină de sine stătătoare în mediul artistic românesc, reușind să se sincronizeze totodată cu înființarea Departamentului Foto-Video din cadrul Universității Naționale de Arte București. Urmează zece ani de activitate cu participări la expoziții internaționale ce bifează, pe lângă Europa și America, destinații exotice precum Beijing în China sau Kagoshima în Japonia, cu un feed-back critic preponderent pozitiv, premii și succes comercial la târgurile de artă internaționale.

[2] Pentru a nu divaga în recurentele întrebări de tipul: ce este fotografia/ ce este realitatea? optăm din start pentru o perspectivă în cod binar, în care realitatea captată de obiectivul fotografic este totodată un dat aprioric, cât și un fenomen proiectiv țesut neîncetat de mintea umană, situându-se la intersecția dintre ceea ce este și ceea ce se vede, dincolo și independent de dihotomiile adevăr-iluzie.

[3] În polemica fotografie analogică vs. fotografie digitală, Nicu Ilfoveanu se plasează preponderent în favoarea celei dintâi, atât datorită pluralității de limbaje filmice, surprizelor oferite de developare datorate contingenței fotografiei, cât și faptului că produce o serie de originale, pe când fotografiile digitale sunt amenințate de spectrul ștergerii definitive, deși reproductibile la infinit.

[4] Fotografia alb-negru permite o redare veridică a realității, facilitând focalizarea pe elementele centrale ale imaginii, fiind totodată oarecum specifică civilizației autohtone: artistul folosește în acest sens sintagma de „tonal painting society" în conexiune cu preponderența fotografiei și filmului alb-negru înainte de 1989 și chiar după.

[5] Primele exemplare din seria Steampunk Autochrome au fost expuse în 2005 la Galeria Posibilă în expoziția Tourist you are the terrorist, pentru care a primit premiul UAP. Avatarurile ulterioare ale seriei - itinerate la Sibiu, prezente în expoziții internaționale din Spania și Germania - reprezintă extrapolări adaptate ale expoziției din 2007 tot de la Galeria Posibilă, BOX-TENGOR. Serie premiată de BCE în 2010.

[6] Sintagma de Steampunk Autochrome instituie, la nivel semantic, această coabitare între trecut și prezent: autochrome este o veche tehnică de obținere a fotografiei color, patentată de frații Lumiere în 1907, iar steampunk este un termen postmodern ce sugerează în general un interes actual pentru civilizația și tehnologia epocii aburului. Sinteza dintre nou și vechi se regăsește la nivelul tehnicii folosite prin combinarea tehnicilor analogice cu cele digitale.

[7] Henri Cartier-Bresson, The Mind's Eye, 1976.

[8] Agnes Birebent, Nicu Ilfoveanu, ELECTRO+, București, 2011, ISBN 978-730-1-11701-1: „Primul ghid complet al orașelor medii din România, prima întâlnire reușită între Orient și Occident, între Oreste și Electra, între lumea ancestrală și lumea modernă."

[9] Octav Avramescu, Nicu Ilfoveanu, Găsiți și pierduți, București, 2011, ISBN 978-973-0-11702-8; prin colaborarea cu Octav Avramescu, „fotografului Nicu Ilfoveanu, ce a studiat oamenii la piața de vechituri din ianuarie și până în decembrie, i se alătură intuiția și critica suprarealismului care a schimbat prin raportul la cuvinte ca la obiecte găsite o viziune istorică pentru una politică a trecutului (...)".

[10] Dacă acest proiect poate fi acuzat de supralicitarea dimensiunii exotice, „pitorești" a atmosferei de talcioc, Nicu Ilfoveanu interoghează critic metodologia redactării unui documentar și totodată noțiunea de pitoresc în contextul turismului românesc și soarta postcomunistă a unor așezări industriale, în proiectul Picturesque realizat în colaborare cu Irina Botea și prezentat la Anca Poterașu Gallery între 21.01.2012-02.03.2012.

[11] „Aderența referentului", de care fotografia nu poate scăpa, a fost sesizată de Roland Barthes în La chambre claire, 1980 (Camera luminoasă, Idea, Cluj-Napoca, 2005).

[12] Această viziune asupra realismului fotografic este rezumată de fotograful japonez Daido Moriyama în directă descendență Cartier-Bresson-iană atunci când discută conceptul de decisiveness în eseul „The Decision to Shoot", 2006, Setting sun: writings by Japanese photographers, I Vartanian, A Hatanaka & Y Kanbayashi (ed.), Aperture, New York pp. 34-36.

[13] Spre exemplu, cele două lightbox-uri cu imagini panoramice făcute cu un pin-hole din cadrul expoziției Micile iluzii de la Galeria Laika din Cluj, proiect colaborativ experimental, care combină proiecțiile lui Nicu Ilfoveanu cu obiectele lui Vlad Gherghiceanu.

[14] Această dublă identitate de fotograf profesionist și fotograf amator este asumată (și) de către anterior menționatul Daido Moriyama, în eseul „From Document to Memory", din Setting Sun, op. cit., p. 95, cu mențiunea că fotograful profesionist devine „amator" abia atunci când se eliberează de exigențele pieței.

Bogdan Gîrbovan

Fotogenie socială aplicată

text de **IGOR MOCANU**

Cred că prima impresie ce răzbate din fotografia lui Bogdan Gîrbovan, dacă urmăreşti seriile de la un capăt la celălalt, într-un parcurs narativ cvasicinematografic, este una de familiaritate, de dejavu-dejavecu. Nimic ostentativ, nimic ţipător, nimic disperat nu îţi agaţă privirea, pentru a, cum ar spune Barthes, metonimiza întreaga imagine. Fabulosul punctum, *în cazul lucrărilor lui Gîrbovan, se află în altă parte, iar dacă ai curajul să le citeşti până la capăt şi îl cauţi cu tot dinadinsul, fotografiile îţi dezvăluie, până la urmă, şi împunsătura, dar ea nu este în imagine, ea este în procesul intelectual de decriptare al privitorului.*

Cum scrisese Vilém Flusser într-un text din anii '80, în procesul de lecţiune, adică de citire, adică de decriptare, fotografia instituie un soi de neoimperialism al intenţiei artistice şi, am putea adăuga, un post-colonialism al receptării. Căci nu cel care posedă o fotografie are în mână puterea politică, ci autorul informaţiei din acea fotografie, hârtia fotografică fiind doar mediul de care artistul-fotograf se foloseşte pentru a-şi exhiba arta în drumul lung de la idee, prin aparat, la întipărirea acesteia. În cazul lui Bogdan Gîrbovan, intenţia fotografică trece dincolo de print, ea ţinteşte în direcţia infinitezimală dintre identificare şi diferenţă. Identificare stupefiantă a privitorului cu subiectul imaginii, de cele mai multe ori un subiect aproape banal, pe lângă care trecem zilnic şi pe care nu l-am erija la rangul de artă în veci, şi diferenţă paradigmatică, întrucât nu orice subiect rimează cu orice privitor, deşi până şi diferenţa se poate prezenta, la Gîrbovan, în straiele unei familiarităţi dezarmante.

Dar să le luăm pe rând, pentru a putea înţelege mai aplicat mecanismele. Spre exemplu, pentru seria color *10/1* (2008), Bogdan Gîrbovan a documentat cu o Bronica GS1, medium format, cele 10 garsoniere de pe tronsonul median al unei clădiri ceauşiste construite în anii '70, din acelaşi unghi, la aceeaşi oră din zi, pe aceeaşi lumină naturală. Sigur că fiecare imagine în sine comportă şi o valoare antropologică, ea reuşind să surprindă un moment imemorial din viaţa acelei comunităţi. Însă punctumul imediat, de moment şi până la urmă discreţionar, este dublat de un altul ceva mai obiectiv, anume unul cultural. Căci provocarea din seria *10/1* nu este numai una lansată tehnicii, ci şi una ideologică, de istoria artei, dacă vreţi, pentru că blocul nu este unul imanent ceauşist, ci arhetipal-stalinist, clădit şi el, la

pagina alăturată, de la stânga la dreapta:
1. Bogdan Gîrbovan – Subinspector, 80 x 60 cm, color, Ierarhia Poliției Române, 2011
2. Bogdan Gîrbovan, buc001, 70 x 86 cm, color, spa.ro, 2010

dreapta, sus:
Bogdan Gîrbovan – etaj 8, 68 x 84 cm, color, 10 / 1, 2008

dedesubt de sus în jos:
1. Bogdan Gîrbovan – BG_TRIP005, 70 x 86 cm, color, 2 Star trip, 2009
2. Bogdan Gîrbovan – Elena Vreja, 64 x 86 cm, color, Chambre d'Amis, 2010

rândul lui, pe calapod constructivist, a la Rodchenko, Tatlin și restul artiștilor din jurul Lef, prost înțeles și pus în practică. Iar polemica lui Gîrbovan se îndreaptă către minimalismul impus de Stalin, crezându-l pe cuvânt și aplicându-l *ad litteram* într-un bloc virtual, de 10 etaje, construit de el în 2008 în această serie.
De aici probabil că Bogdan Gîrbovan a ajuns la ideea de ierarhie, recuzând fordismul serialității fotografice și îmbrățișând serialismul raportului pars pro parte, așa cum debutează acesta în seria *5@14* (2009) și cum se prelungește conceptual în *Ierarhia Poliției Române* (2011) și în proiectul de anvergură *Uniforme și Veșminte* la care lucrează în prezent. În toate aceste serii, conceptul de ierarhie acționează în straturi. Straturi individuale, în cadrul aceluiași subiect, și straturi sincronice, generale, de la un subiect la altul în interiorul aceleiași serii. În cadrul unui singur subiect, privirea se lovește mai întâi de stratul aparenței, adică al vestimentației, după care pătrunde, prin aparență, în piele / corp și individ. Căci nu poți ști sigur aproape niciodată dacă layerele ce formează subiectul dintr-o imagine (nume, haină, privire, coafură, individ, postură) sunt separate sau concrescute, supunând umanul unui proces de reificare intermitentă. Cu alte cuvinte, ridicând sacadat întrebarea dacă individul din imagine, omul, este totuna cu uniforma sau omul începe acolo unde se termină uniforma. Apoi, mai există și stratul ierarhic, de la o fotografie la alta, de la agent, la chestor (*Ierarhia Poliției Române*) sau de la Ovidiu la Denis (*5@14*). Primul îl domină pe ultimul, dar, în același timp, acesta nu ar putea exista fără ultimul.
Concept aparte formează seriile *Chambre d'amis* (2010), *Trip la 2 stele* (2009) și *Spa.ro* (2010), în care atenția fotografului se mută de pe individ, pe spațiul populat / locuit / colonizat de acesta și evoluția lui în timp. Am putea deduce și aici mai multe paralele, între micro și macroistorie, privat și public, trecut și prezent. Interioarele bune din *Chambre d'amis* transpar ca niște capsule de timp care se luptă să nu fie sparte prin ingerința cotidianului în reprezentarea despre frumos a unor țărani din sud-vestul României, de o solitudine descumpănitoare ce te lasă fără grai, anti-turistică.
Tot așa cum mai degrabă critic anti-turistică este viziunea fotografică din *Trip la 2 stele* și din *Spa.ro*, în care obiectivul aparatului este somat să surprindă „realitățile", fie acestea postcomuniste sau capitaliste ori pur și simplu peisajere, căci realitățile nu sunt stridente, necesar uluitoare, cum ar fi tentată să le documenteze majoritatea fotografilor popoșiți pe malul mării sau în munți, ci firești, aproape banale, însă de un firesc și de un banal spectaculoase.
De aici și trăsătura esențială care îl deosebește pe Gîrbovan de ceilalți fotografi contemporani, această impresie a fotogeniei realității în sine, a unei frumuseți necăutate, ci lăsată așa cum este ea, de un insolit neostentativ, aproape obișnuit. Esteticul la Bogdan Gîrbovan este unul al elitismului tehnic (majoritatea fotografiilor sunt realizate cu Bronica sau cu Linhof), dar nu un elitism narcisist, ci unul îmblânzit, supus, umilit chiar, convocat să surprindă realitățile hărăzite digitalului de Obor de la bun început. Altfel spus, în fotografie, Bogdan Gîrbovan practică un soi de fotogenie socială aplicată, demers care aduce cu ancheta de teren a antropologului sau cu un consult medical științific și deloc în scopuri curative.

Bogdan Andrei Bordeianu

peisaje temporare şi imaginaţia geografică

text de **SIMONA DUMITRIU**

Temele de interes pentru Bogdan Andrei Bordeianu sunt peisajul periferic şi industrial, formele de relief produse de om (pe care le numeşte *peisaje temporare* ori *structuri temporare*) şi o greu de definit stare de intermediaritate a acţiunilor umane faţă de mediul urban şi natural. În ultimii ani, fotografia sa a trecut de la poeticul socio-urban (în seriile *Perifeeric*, în blocurile şi spaţiile industriale fotografiate noaptea) la un studiu mai degrabă aspru, cu nuanţe moralizatoare asupra oraşului (în imaginile realizate pentru proiectul Ro_Archive) şi, recent, la o interpretare vizuală a timpului prin observarea transformărilor impuse peisajului de către om.

Bogdan călătoreşte prin România şi strânge imagini ale marginilor urbane în mişcare – cu situri în construcţie, complexe industriale sau comerciale, resturi ale unor geografii provizorii, autostrăzi în stare de semi-abandon şi (marea sau fosta) industrie. Atunci când intră în oraş şi fotografiază stratificarea urbană o face cu o falsă detaşare, de sub care iese la suprafaţă, prin juxtapuneri de situaţii şi obiecte sau artificii de perspectivă, o atitudine estetică critică pur instinctivă, ce pare produsă de oraş însuşi, ca o reacţie de neoprit la stimulii urbani. Într-un sens, această latură a imaginilor sale funcţionează ca mecanism de producere a vinei şi poate, uneori, chiar a ruşinii, în măsura şi sub forma în care aceste reacţii etice sunt legate de responsabilitatea socială (privită ca datorie a fiecărui individ ori grup de a funcţiona astfel încât să păstreze un echilibru între economie şi natură). Fără să fie deschis discursive, activiste sau ironice, o parte din fotografiile sale focalizează adesea asupra alegerilor greşite făcute de om în construcţia peisajului urban sau în interacţiunea cu cel natural, asupra clădirilor urâte, bizar construite, şi asupra felului cum sunt folosite spaţiul şi resursele pentru a produce noul.

Pornind de la punctele de vedere ale teoreticianului de geografie politică Derek Gregory în *Geographical Imaginations* (Blackwell, 1994) şi de la David Harvey (*Social Justice and the City*), cred că orice abordare a *man-altered landscape* de către artişti, fie ea în manieră documentară sau performativă, ajunge inevitabil să ţină cont de dificultăţile conceptuale ale acestei abordări şi, pentru a avea sens, nu poate să nu se raporteze la teorii sociale, urbanistice, ori chiar să reprezinte o formă de recunoaştere a responsabilităţilor etice şi politice subiacente în fiecare imagine, străbătând fiecare layer urban. Cele mai recente proiecte ale lui Bogdan Bordeianu (*Peisajele* şi *Structurile temporare*) oferă o bună ocazie de a observa felul în care acest fundal teoretic specific ajunge să se infuzeze în reprezentare, aducând plusvaloarea necesară unui parcurs documentar tipic mediului fotografic. Poate nu întâmplător imaginile sale, mai noi sau mai vechi, trimit cu gândul spre studiile din familia *New Topographics* (unde orice fiori artistici dispar, luându-le locul o abordare în esenţă geografică) ori spre proiectele de documentare socială ale lui Xavier Ribas (la care fundamentul estetic şi cel antropologic-activist fuzionează).

Pentru a construi fundaţia unui hipermarket la marginea oraşului, cantităţi impresionante de pământ ajung să fie deplasate. La fel, pentru a introduce o autostradă care traversează toate formele de relief, scoţi şi adaugi pământ, pietriş, nisip, reformulezi drastic peisajul. Se produce în tot timpul construcţiei o neîncetată adaptare a naturii la ceea ce i se întâmplă, însoţită de o adaptare a locurilor înseşi la proaspetele modulaţii geografice. Lăsat să se adune câteva luni, pământul de lângă hipermarket devine un deal, o formă de relief completă, plină de vegetaţie de tranziţie, întâmplătoare, care modifică pentru o vreme linia orizontului, iar peisajul e dublu alterat: de natură şi de economie. Cel mai adesea, în diversele etape ale construcţiei, pământul se întoarce înapoi de unde a venit, umple golurile fundaţiei, e terasat, iar forma de relief dispare încet-încet. Dar cât timp există, acel loc – dealul făcut de om – schimbă totul, multiplică punctele de perspectivă. Tot acest interval, al peisajului temporar, poate fi citit ca un raport între economie şi natură, supra factorul timp. Când economia câştigă, hipermarketul e construit şi dealul dispare. Dar se poate întâmpla ceva astfel încât negocierea dintre cele două să nu mai afle capăt, poate calculele demonstrează că e nerentabil să construieşti un Kaufland/ Metro/Penny Market în plin câmp, la marginea unui oraşel, iar construcţia eşuează. Rămâne atunci acolo un raport economic îngheţat în timp, peisajul îşi pierde temporarul, linia orizontului se fixează.

Dacă exemplul de mai sus priveşte micro-transformările locale, construcţia unei autostrăzi implică un discurs de sensibilitate naţională, iar economicul şi politicul alterează profund peisajul natural, social. În spatele movilelor de pământ, pietriş, nisip şi a benzilor de asfalt se regăsesc conflicte şi metodologii complexe, de la mediatizarea corupţiei şi planificări geo-strategice la planurile companiilor petroliere, visele micului întreprinzător ori

pagina alăturată și deasupra:
Imagini din seriile „Peisaj temporar" și „Structuri temporare".
Foto: © Bogdan Andrei Bordeianu

speranțele/nemulțumirile agricultorilor. Când construcția unei autostrăzi este abandonată, ori avansează lent, în spatele transformărilor aduse liniei orizontului stau eșecuri politice și economice pentru care umilele movile de pământ ori pietriș din imaginile lui Bogdan Bordeianu sunt o formă de reprezentare fragilă, purtând intrinsecă ironie.
Întorcându-mă la imagini, mă întreb care ar putea fi cheia care să unească fundalul socio-economic descris mai sus cu fotografiile însele. Am putea-o găsi intersectând atenția artistului pentru ceva care poate fi denumit, puțin în joacă, *found land art*, cu preocuparea pentru înțelegerea peisajului contemporan în fotografie și cu un concept important în geografia umană contemporană, cel de *imaginație geografică*. Încă de la experimentele cu fotografie ale lui Edward Ruscha, și mai ales din perspectiva *New Topographics*, sensul primar al acestor fotografii nu este unul documentar (aici apare si diferența față de impulsul documentar, ordonator, modernist din abordări anterioare precum Farm Security Administration), ci unul de recunoaștere și de materializare a unor geografii sau topografii mentale, care țin cont implicit de experiența socială a fiecăruia, de sistemul său de valori, de o reacție etică la factual.
Peisajele temporare ale lui Bogdan Bordeianu reflectă cu simplitate imposibilitatea de a documenta, eșecul indexalului în favoarea imaginarului geografic, aflat la conjuncția dintre factual și ficțional, real și reprezentațional.

Pusha Petrov

Individualitate şi uniformizare

Identitatea este un concept care odată cu postmodernismul şi-a câştigat autonomia faţă de ceea ce erau considerate până atunci condiţionările sale: naţionalitatea, ereditatea, genul, culoarea etc. Fiecare individ trăieşte cu iluzia unicităţii lui şi a libertăţii alegerilor în ceea ce priveşte stilul de viaţă şi identitatea. Anthony Giddens vorbeşte despre „eul ca proiect reflexiv", în care importanţa deciziilor personale şi a influenţelor din ce în ce mai extinse, datorate globalizării, sunt esenţiale. Totuşi, comunitatea sau colectivitatea presupun un set de valori şi comportamente ce constituie un model cel mai adesea inconştient, preluat automat pe filieră istorică, geografică sau etnică.

text de **DIANA MARINCU**

deasupra:
Banat Bulgarians 02, 100 x 70 cm, print digital/aluminiu, 2011

pagina alăturată, sus:
Detaliu din sala 1 a expoziţiei Le tout amplifie la somme des parties, Espace d'Art de Centre Jacques Brel, Thionville, septembrie 2011

pagina alăturată, mijloc, de la stânga la dreapta:
1. Frigo 1-2009, serie de 64 de fotografii, 19,2 x 32,5, print digital /aluminium
2. Frigo 1-2009, serie de 64 de fotografii, 19,2 x 32,5, print digital /aluminium

Noţiunea de „habitus", vechi concept filosofic reelaborat mai târziu de sociologul francez Pierre Bourdieu, include elemente, cum sunt gustul, dispoziţia sau sensibilitatea, dobândite într-o comunitate. Trăsăturile acestea se află într-o relaţie de dependenţă cu istoria şi memoria, derivând din faptul de a socializa. Gândit de Pierre Bourdieu ca o matrice a comportamentelor individuale, „habitus"-ul influenţează toate domeniile vieţii, de la credinţă la alimentaţie.

Pusha Petrov îşi structurează proiectele ei de cercetare pe investigarea raportului dintre „habitus" şi interpretarea proprie a lumii sociale. Fiind vorba despre un proces inconştient de identificare, „habitus"-ul poate explica caracterul identităţii religioase în cadrul unei comunităţi a cărei credinţă a devenit parte a structurii sale într-un trecut îndepărtat care nu mai este azi chestionat. Proiectul fotografic *The Banat Bulgarians. Old and New Testimonial Objects* este rezultatul unei documentări în satul Dudeştii-Vechi, la frontiera dintre România, Ungaria, şi Serbia. Comunitatea acestui sat cuprinde 5000 de locuitori, fiind o combinaţie eclectică de influenţe orientale şi occidentale, aşa cum se poate observa şi în limba pe care o vorbesc, un dialect bulgar marcat de influenţe ungureşti, croate, germane şi româneşti. Locuitorii satului Dudeştii-Vechi sunt descendenţii sectei paulicianiste, convertiţi la catolicism, dar păstrându-şi ca grup etnic şi religios sentimentul mândriei apartanenţei la această comunitate. Identitatea colectivă este foarte puternică, la fel cum sunt şi urmele tradiţiei, apartenenţei şi religiozităţii. Artista a cercetat o parte din casele din acest sat, observând contrastul dintre funcţionalitatea aparentă a spaţiului şi existenţa unei camere destinate exclusiv ceremoniei. Fiecare familie îşi exprimă în această cameră valorile în care crede, întotdeauna aceleaşi cu ale comunităţii. Relaţia dintre portretele de familie şi reproducerile iconografice ale credinţei face vizibilă graniţa foarte subţire dintre uniformizare şi dorinţa de a fi unic. Incredibilele similitudini între spaţiile intime ale fiecărei familii constituie un foarte consistent material sociologic. Camerele-sanctuar fotografiate de Pusha sunt deschise şi folosite la înmormântări sau sărbători şi au invariabil aceeaşi alăturare de icoane şi portrete de familie.

Interesul Pushei Petrov, pentru constituirea identităţii personale în raport cu factorii de uniformizare, este vizibil de asemenea în proiectele fotografice expuse în septembrie 2011 la Espace d'Art de Centre Jacques Brel, Thionville, sub numele *Le tout amplifie la somme des parties*. Artista şi-a asumat o abordare

voyeur-istă în proiectul itinerant *Marsupium a main*, în care divulgarea intimității devine un pretext pentru a reflecta asupra graniței fragile dintre intim/public, personal/impersonal, diversitate/uniformitate, unic/serie. Construit ca un performance stradal în primă instanță, Pusha interpelează femei pe stradă rugându-le să își deschidă poșetele pentru a arăta măcar un indiciu despre universul intim al nevoilor imediate. Serialitatea acestor fante deschise spre public, dar rămânând misterioase în același timp, au puterea de seducție a unui teren interzis și obscur, magnetic și senzual. De la cărți la prezervative, toate obiectele întrezărite în poșete sunt fotografiate fără vreo punere în scenă anterioară și fără să conducă spre vreo concluzie statistică. Decupajul pe care Pusha Petrov îl face este menit mai degrabă să pună întrebări sau să lase obiectele să vorbească liber despre funcția și necesitatea lor în viața cotidiană.
Studiind la École Superieure d'Art de Metz, artista continuă acest demers de investigare a identității personale și colective prin intermediul obiectelor vieții cotidiene, banale de cele mai multe ori, fotografiind frigiderele studenților din cămin și mașinile lor de spălat. Prin acumulare și repetiție, modelul obiectului nu mai poate fi regăsit. El se pierde într-o falsă diversitate, camuflându-se într-o serie infinită a aceleiași rețete. Ambele proiecte se construiesc prin acumulare și susțin ideea unui paradox al lumii moderne, care aduce față-n față standardizarea comercială a lumii de azi și unicitatea identității fiecărui subiect participant. Colectivitatea impune întotdeauna o relaționare a indivizilor între ei. Trăind unul lângă altul, ei antrenează o interesantă dinamică de închidere în sine și deschidere spre exterior. Între solidaritatea indivizilor și individualismul lor există întotdeauna un element care negociază modul de viață: responsabilitatea socială. Acest liant al indivizilor este cel care reușește să coaguleze un grup sau o comunitate și să impună un model existențial opus egocentrismului sau consumerismului.
Fără să își propună o concluzie morală despre structura personalității fiecărui participant voluntar și fiecărui grup analizat, Pusha Petrov păstrează în

demersul ei curiozitatea pentru detaliile vieții cotidiene, pe care le consideră esențiale, dar și un interes vizibil pentru estetica fotografiei și strategiile de a o prezenta publicului. Ea a realizat cărți obiect, a jonglat cu serialitatea și individualitatea lucrărilor, a creat instalații și a găsit întotdeauna metode de expunere neconvenționale. Fiecare dintre ele venea să completeze mesajul lucrării și să marcheze o preocupare constantă a artistei pentru felul în care proiectele ei sunt expuse publicului.

Pusha Petrov (n. 1984) a absolvit secția de pictură a Facultății de Arte din Timișoara, Universitatea de Vest, după care a studiat la École Superieure d'Art du Metz, obținând în 2009 masteratul în artă, iar în 2011 masteratul în comunicare vizuală. Printre proiectele sale expoziționale personale se numără: Daily Mirrors la Conseil Generale d'Art du Metz (2010) și Le tout amplifie la somme des parties la Espace d'Art de Centre Jacques Brel, Thionville. În prezent este rezident ICR Paris cu o bursă de cercetare și creație fotografică prin care problematizează prezența simbolurilor religioase în spațiile private.

Carmen Dobre

Subminarea sistemului punitiv prin automutilare

Text de **DIANA MARINCU**

Până spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, în cazul delicvenţilor şi criminalilor, funcţiona spectacolul punitiv şi stâlpul infamiei. Michel Foucault constata că odată cu dispariţia pedepsirii teatrale şi publice, procesul penal a integrat pedeapsa ca o parte ascunsă a acestui proces şi a introdus-o în conştiinţa abstractă. Scopul pedepsei este de a corecta, îndrepta şi vindeca, iar corpul deţinuţilor este acum protejat de o penalitate necorporală.

Prin introducerea lui într-o maşinărie a puterii care îl examinează, îl dezarticulează şi îl recompune, corpul devine unul docil, programat de sistemul pedepsei cu valoare morală. Iar funcţia principală a societăţilor disciplinare şi a societăţilor de control este să aducă subiectul în situaţia de internalizare completă a disciplinei societale. Astfel, se face trecerea de la pedeapsa corpului la condiţionarea sufletului prin izolare şi privare de libertate, dar şi prin inocularea sentimentului de a fi constant supravegheat şi neîncetat culpabilizat. *Panopticon*-ul, inventat de Jeremy Bentham în 1785, fondatorul doctrinei utilitarismului, este o închisoare circulară, cu un turn de pază central, de unde supraveghetorul poate urmări tot ce se întâmplă de jur împrejur în celule, dar nu poate fi văzut. Astfel, deţinuţii trăiesc în permanenţă cu impresia că sunt priviţi, urmăriţi, monitorizaţi de un „ochi disciplinar", omniprezent. Acest ochi califică şi clasifică indivizii conform principiilor disciplinării şi „normalizării".

Şi întrebarea care survine este cum ar putea individul să submineze scenariul supravegherii permanente şi teoria culpabilităţii şi, în acelaşi timp, să găsească instrumentele pentru a le distruge din interior? Arma pe care deţinuţii fotografiaţi de Carmen Dobre au găsit-o este automutilarea ca formă a şantajului. Într-o închisoare, integritatea corpului deţinuţilor este garanţia sistemului disciplinar perfect. Fiecare individ acceptă şi internalizează sistemul prin supunerea la regulile acestuia.

În proiectul *Hereafter*, artista investighează strategiile la care deţinuţii apelează pentru a combate normele punitive şi aria exercitării puterii autorităţii. Prin automutilare, aceştia îşi exprimă dezaprobarea faţă de administraţia penitenciarului, încercând să critice modul de operare al puterii, impunând propriile lor reguli de negociere. Deţinuţii creează un laborator experimental al transgresiunii statutului biologic al corpului pentru a accentua condiţiile inacceptabile ale penitenciarelor din România, dar şi pentru a şantaja sistemul în vederea obţinerii unor beneficii, nu întotdeauna în numele tuturor deţinuţilor. Uneori aceste avantaje pe care speră să le obţină se referă la cauze personale, pe termen scurt.

Integritatea corpului, odată atacată, trage semnalul de alarmă care sparge tabuurile şi obligă autorităţile să conştientizeze eşecul relaţiilor de putere impuse. Iar acest eşec este sesizat de Michel Foucault în lucrarea *A supraveghea şi a pedepsi*, unde critica asocierii pedepsei cu reeducarea şi cu valoarea morală a acesteia este evidentă. Idealul unei penalităţi neutre, care nu vizează caracterul şi comportamentul este, însă, departe de sistemul de azi al detenţiei.

Trupul este instrumentul luptei şi al protestului împotriva acţiunilor disciplinare de ierarhizare, aliniere şi supraveghere. Este folosit aici ca statement al dreptului asupra propriului corp şi, implicit, al sufletului care nu pot fi luate în stăpânire de autorităţi şi de sistemul politic. Fiecare dintre deţinuţii fotografiaţi de Carmen Dobre îşi agresează corpul prin tăieturi de cuţit, tatuaje, cuie bătute în carne şi arsuri. Învelişul protector al pielii este străpuns, zgârmat, înţepat şi despicat. Zbaterea şi pulsaţia interiorului lasă urme dramatice în straturi care cresc gradual în adâncime. De la răni superficiale, la cicatrici care mutilează întreg corpul, toate provocări psihologice de neimaginat, sunt fotografiate de artistă fără să utilizeze spectacularul potenţial al unui astfel de subiect. Portretele sunt surprinse în ipostaze relaxate, în care o asemenea violenţă pare de neconceput.

Prin fotografierea alb/negru, artista mai scade din şocul vizual pe care l-ar fi creat roşul sângelui închegat sau pigmentul carnaţiei. Seria de fotografii *Hereafter* are o miză filosofică şi morală, urmând linia criticii trasate de Michel Foucault, astfel încât impactul emoţional, deşi este foarte puternic, dispare foarte repede într-un plan secundar. Vedem cele mai crunte automutilări, însă ştim că ele sunt o probă ultimă a disperării şi protestului, care conţin uneori o miză morală enormă. Şi nu ştim asta din istoria artei şi acţionismul vienez, ci din viaţa pe care o trăim zi de zi.

Carmen Dobre este preocupată în proiectele sale fotografice de conflictul dintre ideologiile dominanate şi indivizii care le resping, iar perspectiva ei nu este una morală, ci una obiectivă şi corectă faţă de subiect. Dacă în seria *Furry* personajele fotografiate aleseseră camuflajul ca mecanism al reinventării de sine şi al sfidării normelor, în *Hereafter* singura şansă de a submina sistemul este apelul deţinuţilor la ceea ce le aparţine în totalitate, propriul corp. Corpul nu mai este aici manipulat de autorităţi, ci de posesorul lui, cel care are dreptul să îl protejeze sau să îl distrugă.

pagina alaturată, de la stânga la dreapta:
1. Hereafter, 50 x 33 cm, imagine digitală, 2007-2008
2. Hereafter, 33 x 50 cm, imagine digitală, 2007-2008

sus:
Hereafter, 50 x 33 cm, imagine digitală, 2007-2008

mijloc:
Hereafter, 50 x 33 cm, imagine digitală, 2007-2008

jos:
Hereafter, 50 x 33 cm, imagine digitală, 2007-2008

Daniel Djamo

INDEX

text şi imagini de **DANIEL DJAMO**

„Index" e un proiect amplu, în curs de facere, ce încearcă să rescrie Revoluţia română din 1989 prin intermediul mărturiilor celor implicaţi, căutând să o individualizeze. Proiectul doreşte să extragă mostre din vieţile şi experienţele revoluţionarilor, atât de dinainte cât şi de după căderea lui Ceauşescu, surprinşi în interiorul caselor lor, extensii ale sinelui, pentru a oferi o imagine clară a ceea ce sunt şi ceea ce au fost.
Proiectul urmăreşte experienţa acestora cu o Românie capitalistă, dorind să disperseze particulele de praf ce separă trecutul de prezent, îmbinându-le trăirile de atunci cu cele de acum. Fiecare fotografie e o mărturie, un segment al rămăşiţelor revoluţiei. Cu fiecare revoluţionar prezentat, alături de povestea adiacentă, poţi căpăta o imagine mai clară a ceea ce a fost şi este România.

Index este un proiect amplu, în curs de facere, ce încearcă să rescrie Revoluţia română din 1989 prin intermediul mărturiilor celor implicaţi, căutând să o individualizeze. Proiectul doreşte să extragă mostre din vieţile şi experienţele revoluţionarilor, atât de dinainte cât şi de după căderea lui Ceauşescu, surprinşi în interiorul caselor lor, extensii ale sinelui, pentru a oferi o imagine clară a ceea ce sunt şi ceea ce au fost.
Proiectul urmăreşte experienţa acestora cu o Românie capitalistă, dorind să disperseze particulele de praf ce separă trecutul de prezent, îmbinându-le trăirile de atunci cu cele de acum. Fiecare fotografie e o mărturie, un segment al rămăşiţelor revoluţiei. Cu fiecare revoluţionar prezentat, alături de povestea adiacentă, poţi căpăta o imagine mai clară a ceea ce a fost şi este România.
Fiecare imagine e însoţită de o amintire a acestora, din momentele ce le-au marcat ireparabil existenţa. Mass-media a indus imaginea unei acţiuni a maselor, un act pur omogen. Nimeni nu a individualizat şi mai nimeni nu a vorbit despre ei – nu s-au prezentat nume şi nu s-au conturat personalităţi – poate din pricina acţiunilor rebele şi poziţiilor ferme faţă de partidele politice ce au ocupat „tronul" ţării după 1989.
Nimeni nu le cunoaşte numele şi, totodată, nimeni nu ştie dacă sunt sau nu eroi. De fapt, nimeni nu ştie realul puls al revoluţiei şi adevărata trăire a ei în afara celor implicaţi (acelora dintre ei care au supravieţuit).
Mi-am început seria fotografică în noiembrie 2010, dorind să-i înţeleg şi să-i cunosc pe cei ce au adus libertate şi au făcut posibilă infuzia capitalismului în ţară. Am vrut să ştiu dacă sunt mulţumiţi de felul în care arată România şi să aflu dacă sacrificiul lor a meritat – mulţi au fost împuşcaţi, unii şi-au pierdut membre, alţii şi-au pierdut prieteni.

Traian Vasu
Când am văzut că au început să tragă, am fugit la metrou. Fiică-mea a spus: „Fugi, că or să ne omoare!" Se auzeau multe mitraliere Kalaşnikov pe fundal. Am stat şi am aşteptat metroul alături de alţi oameni. Am început să strigăm tare „Jos comunismul". Am zărit câţiva poliţişti în capul scărilor. Pe muchiile platformei de la metrou s-au aliniat imediat trupe U.S.L.A. Au început să prindă oameni din mulţime şi să-i bată cu bulanul. Bătrâni, tineri… Nu-i interesa. Femei şi copii au fost bătuţi crâncen de ăştia, şi trimişi de la un nenorocit la altul. Dacă nu din prima, atunci din a doua lovitură, lumea parcă plutea, zbura pe acolo. Înotau, parcă îşi pierduseră tot echilibrul. Ăia care cădeau erau mâncaţi. Nu mai aveau nicio şansă. Uslaşii făceau un cerc în jurul lor şi începeau să-i lovească în burtă, în cap, oriunde apucau. I-am zis fiică-mii: „Geta, ai grijă să nu pici! Rămâi în picioare!". Au început să o lovească. După al doilea bulan, a început să tremure. Am încasat şi eu unul – simţeai cum carnea plesneşte pe tine şi cum oasele crapă în capul tău. După al doilea baston, m-am uitat pe jos, dacă nu cumva îmi cădeau creierii. Totul se învârtea în jurul meu, parcă eram în tamburul unei maşini de spălat. Nu-mi mai simţeam mâna.
Am fost scoşi din staţia de metrou şi un ofiţer a apucat-o pe fiică-mea. Cu toate că avea doar 13 ani, era în condiţie fizică foarte bună. Geta făcea gimnastică. A reuşit să se învârtă în jurul bestiei ăleia. Când nenorocitul a văzut că opune rezistenţă, a apucat-o de păr şi a început să tragă. A pocnit-o în faţă: „Eşti studentă, da? Târfa dracului! Ce faci afară la ora asta?" L-am implorat s-o lase în pace, dar am primit un upercut şi mi-am pierdut cunoştinţa. M-am trezit apoi la Poliţia Capitalei – nici nu ştiu cum am ajuns acolo. M-am trezit că nu mai vedeam bine – aveam un ochi umflat şi cu unul abia zăream ceva. M-au dus în curtea miliţie, unde se formase un culoar. Două şiruri – eu în mijloc. Dădeau cu bastonul şi cu piciorul. Dar nu mai simţeam nimic, parcă îmi venea să râd faţă de ăia de la metrou. Ăia erau profesionişti. Acolo pica carnea de pe tine. După asta am fost aruncat peste vreo doi inşi. Am leşinat. Când m-am trezit, nu mai eram pe nimeni, ci pe jos, pe un mozaic. Am văzut cum trecea un subofiţer dintr-un capăt la celălalt al culoarului, călcând peste feţele celor prinşi, pe capete. Mă rugam la Dumnezeu să nu fi păţit ceva aia mică. Mă gândeam că după ce au bătut-o or fi lăsat-o să plece. M-am uitat mai atent şi mi-am recunoscut copilul printre ăia de acolo – era într-un palton bej, cu carouri. Stătea cu faţa în jos. A început să se uite de jur-împrejur. A întors capul şi m-a văzut. Se uita la mine ciudat – abia m-a recunoscut, că îmi spărseseră nasul şi eram bătut măr. Imediat, am fost luat şi legat spate în spate cu

un băiat mai înalt. Am fost băgați într-o mașină. După cât de zdruncinat era drumul, mi-am dat seama că e Jilava. Pierdusem urma Getei.

"When I saw that they started shooting, I ran to the subway station. My daughter said: "Run, because they are going to kill us!" I could hear the Kalashnikov machine guns. I waited there for the subway alongside many other people. We started screaming our "Down with communism" slogan. We saw some police men at the top of the stairs. On the two edges of the subway platform some special forces aligned.
They started grabbing and beating people with police batons. Old people, young, women and children where all brutally beaten, and sent from one officer to another. Either from the first or the second strike, people started swimming through the air, losing their balance. The ones who fell were doomed. They would make a circle around you and start kicking you.
I told my daughter: "Geta, please be careful not to fall – anything but that". They started hitting her. After the second baton on the head she started shaking. I took one as well – you could feel the flesh tearing apart and the bones cracking inside your head. After the second, I checked the floor, to see if my brains are falling.
Everything was whirling around me. I couldn't feel my hand. We were pulled out from the subway station and an officer grabbed my daughter, in order to take her away. Although she was only 13 years old, she was fit. Geta practiced gymnastics. She managed to whirl around the son of a bitch.
When the bastard realized that she is a fighter, he grabbed her by the hair and started pulling. He punched her in the face: "You're a student, right? You mother fucking whore! What are you doing outside this late?" I implored him to leave her alone, but the only thing I got in return was an uppercut. I fainted."

Cătălin Cuatu
Am aruncat cu pietre și cu sticle, în timp ce ăia ne împușcau. Câțiva dintre noi au picat. Se îndreptau spre baricadă. Înspre prânz, un TAB a intrat să spargă piața. După asta s-a oprit. Duși de nebunia momentului, ne-am urcat pe el și am început să-l împingem. Vroiam să-l răsturnăm. Trupele au avansat, lovind în stânga și-n dreapta cu bastoanele. După ce am primit primul bulan pe spate, am fugit la Teatrul Național. Trupele speciale au încercat să închidă un cerc în jurul nostru. Am văzut că un grup de trei aveau o tehnică special. Doi aveau scuturi, în timp ce un altul avea Kalașnikov, și stătea în spatele lor. Prima oară trăgea în aer, iar apoi îndrepta ușor țeava către capetele noastre. Chiar în fața mea, pe peluza teatrului, o fată îmbrăcată într-o haină albă de fâș a picat. Am crezut că se împidicase de o piatră sau că alunecase. Am fugit să o ajut să se ridice. Când m-am apropiat, am văzut o gaură mare pe spatele ei, din care se vărsa sânge în valuri. Fusese împușcată. După ceva vreme, am întâlnit un copil care fusese împușcat – încasase trei sau patru gloanțe, dar încă respira. Mi-am zis: „Trebuie să dispar de aici". L-am luat în brațe și l-am cărat până la Spitalul Colțea. Am bătut în poartă, dar nimeni nu a deschis. L-am lăsat acolo, jos, în fața spitalului. Copilul ăla încă respira...

"We grabbed rocks, we threw bottles towards them, while they were shooting. Some of us fell. They were going for the barricade. Around noon, an armored vehicle penetrated down to the square. After that, it stopped. Driven by the madness of the moment, we grabbed it and started pushing it – we wanted to flip it. They started advancing, hitting everyone with the police batons. After I received a first hit on my back, I ran towards the National Theatre. The special forces units tried to close a circle around us. I saw that a group of three had a certain technique. Two of them had shields, while another had a Kalashnikov, and stood behind them. He was first shooting up in the air, then slowly tilting the gun barrel down to our heads. Right in front of me, on the theatre's lawn, a girl with a white winter jacket suddenly fell. I thought that she had stumbled over a stone. I ran over, to help her get back on her feet. I saw a huge hole that was pouring blood on her back. She had been shot. After that, I found a young boy who had been shot – he received three or four bullets, but he was still breathing. I said to myself: "I must get out of here". I took him in my arms and carried him to Coltea hospital. I knocked on the gate, but no one opened. I left him there, on the ground, in front of the hospital. That kid was still breathing."

Dan Angelescu
Chiar am crezut în schimbare – vroiam să se întâmple ceva. Revoluția a fost însă, din păcate, furată de alții. Oamenii ăștia s-au jucat cu viețile noastre.
A fost cât pe ce să mor în televiziune. Cui îi pasă de asta? Să fim serioși…

"I really believed in change – I was certainly waiting for it. The revolution was, sadly, stolen by others. These people played with our lives. I almost died at the Romanian Broadcasting building. Who cares about that?"

Ștefan Boșnigean
Am ajuns la Universitate în jurul orei 14. Puteai deja să vezi cum se făcuseră două fronturi – revoluționarii și armata. M-am dus în mulțime să văd ce se întâmpla. Am început să strigăm: „Voi cu arme, noi cu flori!". Pe la patru și jumătate au început să tragă în direcția noastră. Noi am început s-o rupem la fugă – care încotro apuca. M-am băgat sub o mașină, ca să mă protejez de gloanțe. Am avut noroc că un tânăr, care s-a prins că trăgeau cu gloanțe oarbe, m-a tras de pantaloni și a zis să plecăm de acolo, cât nu se îngroașă gluma. Mai târziu, am început cu toții să vorbim. Eram agitați. Nu ne cunoșteam, nu știam dacă cineva o să ciripească – se putea să avem turnători printre noi, care să dea numele noastre Securității. Am vorbit cu unul dintre băieți și am spus: „Bun, suntem cu toții aici. Ce facem de aici încolo? Nu luăm legătura cu un comandant, un general, care să preia conducerea și să oprească tragerile? Ăsta mi-a răspuns: „Păi de ce am venit aici? Vrei să-ți zică alții ce să faci? Nu te-ai săturat?"

"I arrived at Universitate around 2 PM. Already you were able to see two fronts – the revolutionaries and the army. I joined the first one. We started screaming: "You chose weapons, we chose flowers!" and "What are you protecting?".
At 4:30 PM they started shooting in our direction. We started running. I went under a car, to shield myself from the bullets. I was lucky that a young man, who realized that they were shooting blanks pulled me by the pants and told me to flee the scene. Later, we all started talking and we got a little nervous.
We didn't knew each other, and we were afraid that we might have moles inside our group, that would offer our names to the Security Bureau. I talked to one of the guys and said: "Well, now we are all here, but what happens next? Shouldn't we contact some army commander to take over and stop the shooting?"
He responded: "But why did we start this in the first place? Do you want others to tell you what to do? Aren't you fed up with that already?"

Carmen Dorotea Alexandrescu
Eram foarte agitată – nu știam unde era soțul meu. Făceam parte din mulțimea care cânta în fața Teatrului Național. Strigam cu toții: „Libertate!", „Jos comunismul!". Cineva a copiat versurile din „Deșteaptă-te, române!". Nimeni nu mai știa strofele, așa că am început să le împărțim. Aveam să aflu mai târziu că Lucian (soțul meu) stătuse lângă mine tot timpul ăsta – era prea mare hărmălaia – am văzut mai târziu, în fotografii. Eram cu toții hipnotizați de gândul că scăpăm de tiranie. Nimic altceva nu mai conta. Scăpam de frig, scăpam de foamete. Vroiam mâncare pentru noi și copiii noștri.

"I was so nervous – I didn't know where my husband was. We were all singing in front of the National Theatre and screaming anti-communist slogans: "Freedom", "Down with communism!" . Someone copied the "Wake up, Romanians" lyrics. No one knew the lines, so we started spreading them.
I had no idea that my husband, Lucian, was so close to me (I saw that later, through the photos). We were all hypnotized by the thought that we were going to end the tyranny. Nothing else mattered. No more cold, no more famine. We wanted food for us and our children."

Cornel Dumitru
Pe 23 decembrie am auzit la radio că la Comitetul Central era nevoie de mașini care să transporte răniții. Așa că m-am dus la un vecin, căruia i-am spus: „Ai sânge-n tine să mergem? Dacă da, haide. Dar nu știu dacă ne întoarcem întregi.” Am ajuns la CC și un ofițer m-a rugat să duc un așa-zis terorist la Spitalul de Urgență. Omul fusese luat drept terorist și a ajuns să fie linșat de mulțime și de armată. Era desfigurat și avea capul crăpat. Când s-a aflat că nu avusese nimic cu de-a face cu terorismul, a fost eliberat și căutau să-i dea ajutor medical. Abia putusem să ajung acolo. Auzeai cum șuierau gloanțele din toate direcțiile – era balamuc. Le-am zis să-mi dea o ambulanță – care să-mi protejeze mașina – să meargă în fața mea până scap de zăpăceală. M-am gândit că nimeni n-o să tragă într-o ambulanță. Au fost de acord, iar eu am mai luat un rănit în mașină. În apropiere de Văcărești, așa-zisul terorist m-a implorat să îl las acasă – nu vroia asistență medicală. Era distrus – îl făcuseră varză! – și îi e prea frică să treacă prin filtrele militarilor, de teamă să nu fie luat din nou de terorist. Așa că l-am dus acasă…

"On December 23rd I heard it was announced on the radio that the Central Committee lacked in cars that would transport the wounded. So I went to a neighbor and told him: “Do you have the guts to do this? If you want to do this with me, we’ll do it, but I’m not sure we’ll get back in one piece.” We arrived at the Central Committee and an officer asked me to take a wounded so-called terrorist to the Emergency hospital. The man was thought to be a terrorist and was devoured by the crowd and by the army men. He was disfigured and his head was cracked. When it was discovered that he had nothing to do with the terrorist business, he was released and now they wanted to give him medical care. I barely arrived at the Committee – bullets were flying around – it was madness everywhere. I asked them to give me another ambulance, to drive alongside my car. I thought that no one would have taken a shot at an ambulance. They agreed, and took another wounded in that car. Close to Vacaresti boulevard, the wounded so-called terrorist begged me to take him home – he didn’t want no medical care. He was a wreck and too afraid to continue through the military filters. So I took him home."

Ion Constantin Chirea
Când am ajuns la Televiziune, m-am întâlnit cu o doamnă doctor pe care o știam. I-am zis că vreau să ajut răniții. Așa că am început să ajut asistenții, pentru că eram masiv și puteam ridica și căra trupurile. Întrebam lumea ce nume și ce adrese au, ca să poată fi identificați ușor. I-am dus fie la Spitalul Militar, fie la Urgență.

"When I reached the National Broadcasting building, I met with a doctor that I knew. I told her I wanted to help out with the wounded. So, I helped carrying them, because I was a strong guy and I asked everyone their names and addresses, so that they could be easily identified. I took them either to the Military hospital or to the Emergency hospital."

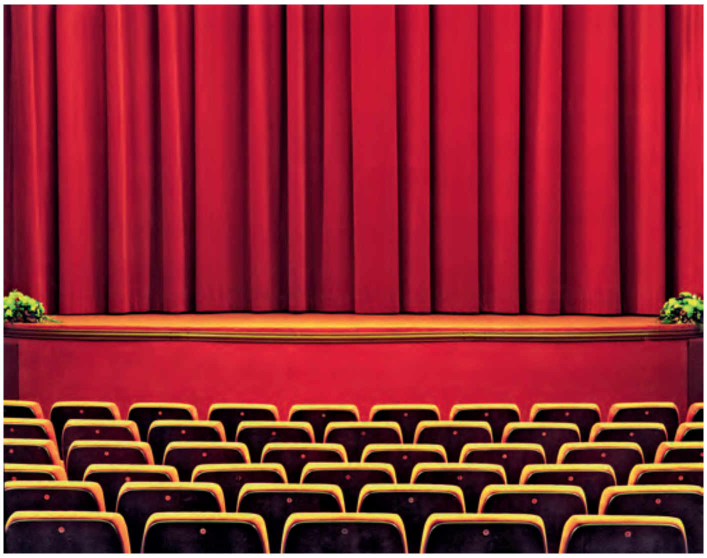
Michele Bressan

Aşteptând drama

text de **SIMONA DUMITRIU**

Jacques Derrida scrie în Right of Inspection[1]: "You could speak of (...) photographs as of a thinking, as a pensiveness without a voice, whose only voice remains suspended".
În fotografie, lumea obiectelor de fiecare zi este un spaţiu al reflecţiei tăcute şi al unei atenţii artizanale îndreptate spre toate acele mărunte contraste şi ciudăţenii care nu caută niciodată agresiv ochiul privitorului şi care nu cer niciodată să fie fixate în memorie.

Multe din imaginile lui Michele Bressan de până acum, din anii trecuţi, sunt un vehicul pentru atenţia intensificată; el putea fi considerat un colecţionar de sincope în scenografia vieţii de zi cu zi. Seria sa *Vita, Morte e Miracoli* (2007-2010) atinge subiecte aspre – moarte, bătrâneţe, resturi şi abandon – printre care îşi fac loc pe unde apucă obiecte religioase, blocuri şi colţuri de stradă şi, din când în când, snapshoturi autobiografice care au rolul de a întoarce toate acele cadre diverse, de stradă, spre autorul lor. Poate cea mai eficientă metodă de căutare şi producere a fotografiei pe stradă trimite spre o versiune extremă a flaneur-ului urban descris de Walter Benjamin: mergi mult, la întâmplare adesea, dar atent, informat, cu o anume acuitate şi încordare, ori într-un fel de transă. Nu un mers intelectual însă, nici unul mereu în aşteptarea naraţiunii şi a potrivirii (ca în cazul *momentului decisiv* predicat de Cartier-Bresson), ci un drum de observare predispus la accidente, la neatenţie, condiţionat de răbdarea de a culege în fotografii întâmplătorul şi nesemnificativul. Multe din imaginile din *Vita, Morte e Miracoli*, dar şi din proiecte cu orientare spre studiul social precum *Welness* sau *Trip la 2 stele* conţin în ele o formă de aşteptare a dramei, fără să fie cinematice ori scenografice. Vocea acelor fotografii e suspendată într-un interstiţiu între ironie, un subtext uşor ameninţător şi contemplare detaşată.
În teoria fotografiei se scrie şi discută mult despre capacităţile sale documentare, ori funcţiile sale de *prosthetic memory* (vezi Celia Lury, printre alţii), materialitate a imaginii etc; sub toate acestea pulsează raportul ambiguu şi mereu redefinit al fotografiei cu *realul* şi cu *realitatea* (dualitate pe care o putem asocia cu teoriile bergsoniene despre eul social şi eul profund). Producţia de imagini precum cele din proiectele lui Michele Bressan asigură materializarea vizuală constantă şi necesară a unui spaţiu psihologic (pentru a reveni la Bergson), o confruntare continuă cu realitatea privită ca mecanism care să stopeze interiorizarea dusă până la atomizare. Prin fotografie (şi asta se potriveşte în special fotografiei de stradă, ori anumitor forme de documentare)



deasupra:
Michele Bressan, din seria „Waiting for the Drama", 2010-2011

pagina alăturată, jos:
Michele Bressan, Lansscape / Alexandru cel Bun
pagina alăturată, sus:
Michele Bressan, Study #1, Asmita garden 2

suntem traşi înapoi, într-un flux continuu, din eul profund spre confruntarea cu realitatea unui spaţiu psihologic comun.
În una din cele mai recente serii ale sale, *Waiting for the Drama* (care a fost şi subiectul personalei de la galeria H'Art la începutul anului 2012), Michele a fotografiat săli de cinema al căror mobilier şi design din anii 70-80 sunt încă prezente (poate doar recondiţionate puţin) – foste cinematografe de stat acum încă în funcţiune, o raritate dacă ne gândim că numai cam 10% din aceste spaţii au supravieţuit tranziţiei economice şi, după 2000, instalării dominatoare a multiplexurilor din mall-uri. şirurile de scaune goale din imaginile lui atrag atenţia asupra existenţei şi rolului spectatorului/celui care se uită, din puncte de perspectivă multiple. Întâi de toate, o sală de cinema e un vas purtător, un spaţiu tranziţional. Nu ne putem imagina că am putea petrece (prea mult) timp într-un cinematograf gol, fără ca un film să fie proiectat. Avem nevoie de dramă şi putem fi într-un cinema public numai dacă o aşteptăm să înceapă iar condiţia noastră de spectator să fie îndeplinită. Al doilea punct de perspectivă este acela al privitorului/celui care vede fotografiile cu scaune goale: un schimb straniu de priviri are loc, pentru că acest al doilea privitor pare implicat într-un mai degrabă frustrat act de voyeurism fără obiect. Aura spectatorului e reziduală într-un cinematograf gol.
Dincolo de subiect, printurile fotografice ale seriei atrag şi reţin printr-un aproape supradozaj de *frumuseţe* formală şi cromatică. Artistul însuşi a avut surpriza ei, la developarea filmelor şi scanarea lor. Erau o despărţire netă de tot ce produsese el mai înainte dar au funcţionat ca un catalizator pentru intrarea într-un nou ritm de observaţie, marcat de lentoare, film de format mare, căutare a perspectivei perfecte. Cu serii precum *Landscape Study # 1*, Bressan se îndreaptă către o formă anume de *tableau photography*, fotografia-tablou de observare spaţială şi socială, cu nuanţe de imagine documentară (pe care o regăsim practicată de artişti ca Thomas Struth, Alec Soth, Alexander Gronsky).
Landscape Study # 1 include peisaje urbane panoramate, recompuse din două sau trei cadre. Dinamica procesului de producţie este, în cazul lor, mai importantă ca subiectul, pentru că propune o întoarcere la fotografia-obiect şi la un profesionalism al cadrului destul de rare în abordările fotografice din arta contemporană românească, mai curând înclinată spre documentare, acumulare şi discurs social decât spre elaborare formală. Această preocupare socială şi observaţională există şi în cazul lui Bressan (o regăsim în scurtul statement care îi însoţeşte proiectul), astfel că subiectul panoramelor sale rămâne România, spaţiul tranziţional între vechi şi nou, raportarea între stratificarea socială şi cea arhitecturală. Interesant este însă că acest subiect, sub această formă, se evidenţiază abia acum în fotografiile lui, deoarece mai înainte arhitectura şi spaţiile publice largi rămâneau în planul al doilea, lăsau locul observării sincopelor, detaliilor, contrastelor, mai puţin subordonate unui mental al arhivei şi utile mai mult construcţiei unui spaţiu psihologic.
Formatul mare al cadrului de film fotografic stârneşte fascinaţie pentru că poate fi uşor asociat cu geometria spiritualistă a perspectivei albertiene, şi, odată cu ea, pare că vine din negura vremii, că e alchimie, pentru că nu confruntă privitorul cu semnificaţiile negociabile ale realităţii, ci direct cu *realul*. Aproape 175 de ani de experienţe fotografice dispar dintr-odată şi te regăseşti în plin discurs despre *cunoaşterea lumii* prin fotografie, prin fixarea acelor detalii care recompun şi păstrează tot ce vezi în faţă alături de ceea ce nu apuci să vezi. Prin folosirea formatului mare, abordarea de către Michele Bressan a unor spaţii atât de cunoscute, pe lângă care trecem poate zilnic, asigură privitorului o experienţă etnografică şi spaţială intensă, din perspectiva eului social, care nu empatizează cu nimic şi nu este influenţat de miracole, dar recunoaşte totul şi navighează cu interes cartografic prin real.

Notă:
[1]*Jacques Derrida, Marie-Francoise Plissart,* Right of Inspection*, Monacelli Press, 1999; (* Am putea vorbi despre fotografii ca despre o cugetare, ca despre o gândire fără voce, a cărei unică voce rămâne suspendată*).*

Dan Hayon

text de **MAGDA PREDESCU**
imagini: Seria „From cradle to grave";
foto: **DAN HAYON**

Dan Hayon a absolvit Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu", secţia Grafică. În perioada studenţiei, a lucrat ca fotograf pe platourile de la Buftea. În 1971 a plecat în Israel, iar în 1977 a avut prima personală la Tel Aviv. După o perioadă petrecută la Stockholm (1985-1992), unde a lucrat în publicitate, Hayon s-a stabilit la Paris. Conform propriilor mărturisiri, întâlnirea cu Frank Horvath i-a modificat percepţia despre fotografie, determinându-l să-şi construiască o cultură în domeniu.

Pentru Dan Hayon, aparatul de fotografiat funcţionează ca un blocnotes. Alunecările pe suprafaţa vieţii, întâlnirile superficiale sau profunde cu ceilalţi conduc la acumularea a mii de imagini.[1] La început simple notaţii vizuale, fotografiile sunt ulterior clasificate în dosare tematice, identificate pornind de la cuvinte-cheie. Haosul vizual iniţial se structurează treptat în nuclee de sens din care se dezvoltă proiecte mai complexe, cărţi sau expoziţii.
Hayon îşi consideră propria arhivă o bază de date modulară, multiplă, stratificată şi ambiguă, în care importante sunt nu provenienţa imaginilor sau vreo ordine iniţială pe care arhivistul artist ar institui-o şi ar păstra-o, ci nenumăratele permutări şi combinări ulterioare. Deşi arhivează contingentul, arhiva nu înregistrează şi contextul în care fotografiile sunt realizate, astfel încât imaginile se autonomizează, devenind simple semne vizuale, disponibile semantic pentru orice nou context în care sunt utilizate. Imaginea, ca şi cuvântul, este un potenţial de sensuri, gata oricând să părăsească contextul iniţial pentru a pătrunde într-o nouă istorie. Transformând materia vieţii în ficţiune, fotograful îşi reciclează arhiva, resemantizând aleatoriu fragmente de vizual care se eliberează de origine şi capătă noi sensuri. Imaginile funcţionează engramatic, ca urme mnezice care se conservă şi se reactivează în urma acţiunii unor stimuli. Precum memoria, arhiva foto este alcătuită din diferite tipuri de semne care se actualizează discontinuu, elemente eterogene rezonând între ele pentru a produce o istorie unitară, dar diferită, de fapt, de orice realitate trecută sau prezentă. Fiecare serie fotografică, materializată într-un album sau într-o expoziţie, este o deconstrucţie-reconstrucţie a propriei arhive. Deşi rămâne un deţinător al semnificatului original pentru că a fost acolo în momentul capturării imaginii, în seriile nou-create fotograful nu mai poate pretinde că reconstituie vreun adevăr.[2] Seria „Fotograf în psihanaliză" este o *mise en abîme* pentru tehnica lui Hayon. Creată după principiul dicteului automat, ea reprezintă cazul extrem de utilizare discontinuă a arhivei fotografice, în care rolul cel mai important îl deţin intervalul şi şocul vizual provocate de trecerea de la o imagine la alta, aparent în absenţa oricărei cauzalităţi.
Memoria afectivă pare să joace un rol important în alcătuirea unor serii fotografice (cele în care apar membrii familiei, prietenii, animalele de companie, locurile memoriei: „The old couple", „Romanian short stories", „Living in a dog's world"), titlul seriei orientând, adesea, lectura privitorului. În asociere cu vizualul, ancora lingvistică creează adesea un plus de sens şi accentuează nota ludică („My Russian Spam Beauties"). Menţionăm, de asemenea, seriile fotografice de tip asamblaj în care dominantă este plasticitatea formelor vizuale („Sleepwalking", „Three by three"), seriile construite pornind de la apropriere de vizual de pe ecranul televizorului sau de pe afişe (HYPERLINK "http://hayon.viewbook.com/second_hand_portraits" ît "slideshow" „Second-hand portraits") şi cele în care schimbarea unghiului de fotografiere sugerează un dialog al privirilor („Jules, the one and only"). În seriile narative, pot fi identificate elemente de tip parafrază sau citat. Temele revin, se completează, interacţionează, astfel încât nu poate fi identificat un fir narativ principal, ci zeci de istorii care se suprapun sau se intersectează, rezonând, ca din întâmplare, între ele. Dominante sunt labirintul, singurătatea, călătoria spre nicăieri, terifiantă şi angoasantă („The Puppets Hospital", „Horrible crimes", „Waiting for Godot", „The Labyrinth"), dar supratema pare să fie timpul introdus în imagine atât prin tematică (trecerea, oprirea, aşteptarea fără scop), cât şi prin serialitate, decuparea mişcării sau utilizarea posibilităţilor dispozitivului tehnic (accelerare, ralenti).

Note:
1. În timp, arhiva personală a ajuns să conţină peste 65.000 de fotografii.
2. Unele serii fotografice păstrează, totuşi, aspect de reportaj: „Django Reinhardt is alive and kicking", http://hayon.viewbook.com/the_english_wedding" ît "slideshow" „The English wedding" etc.

pagina alăturată:
VIDEO PROJECT

Ioan Cuciurcă

„un artist misterios şi paradoxal”

text de **MARIA ZINTZ**

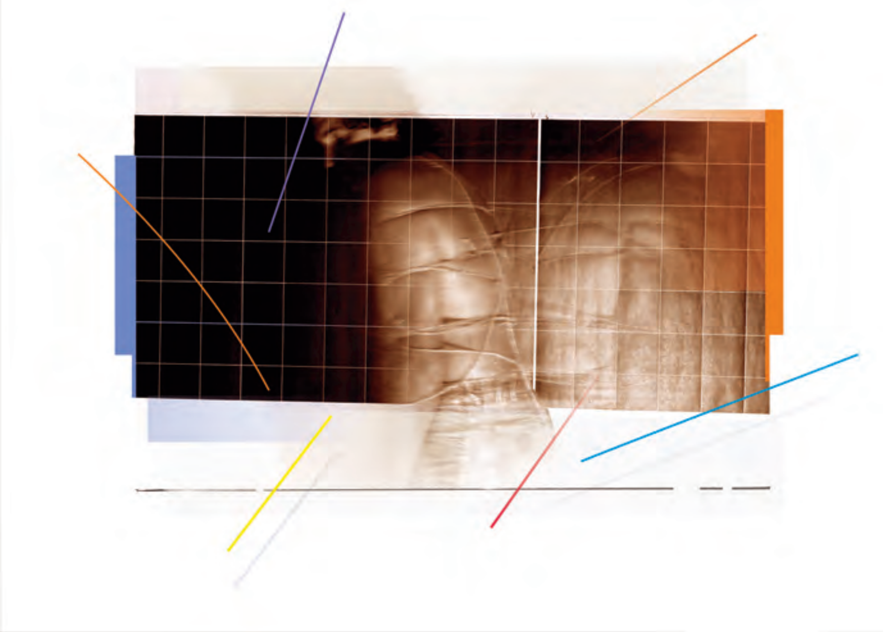
Ştiind că tema principală a acestui număr al revistei ARTA *este fotografia, unul dintre primele nume de artişti români care mi-au venit în minte este cel al graficianului Ioan Cuciurcă. Între 1970-1974, el expunea gravură şi fotografie în cadrul Festivalului „Primăvara studenţească” de la Cluj. A plecat de la fotografie pentru a ajunge la un realism uneori cu accente onirice ori expresioniste, la compoziţii abstracte sau cvasiabstracte. O specializare postuniversitară* Gravură şi fotografie, *la Institutul „Ion Andreescu” din Cluj între 1973-1974, având ca temă a lucrării,* Culoare, formă, structură în Grădina Botanică din Cluj, *avea ca scop aprofundarea relaţiei fotografie – imagine plastică. Preocupat de subiect, Cuciurcă a fost primul care a publicat în 1974 în revista „Steaua” din Cluj-Napoca, un studiu despre* Brâncuşi fotograf. *Atunci, studiul a trecut aproape neobservat, dar l-a republicat în 2011, în revista* Portal Măiastra.

Interesul său pentru fotografie a rămas constant de-a lungul a mai bine de 40 de ani de la terminarea Institutului „Ion Andreescu”. În 1979, el a participat cu *Nisip şi mare* la o expoziţie de fotografii şi film experimental, organizatori Radu Procopovici şi Decebal Scriba, eveniment care a avut loc la Galeria Căminul Artei din Bucureşti – expoziţie semnalată şi de Ruxandra Balaci în *Photography a proposed Chronology of en Experimantal Epoch*.

În lucrările *Nisip şi mare*, Cuciurcă a folosit fotografia, mai ales fragmente de imagini, mărite, grupate cu trasee ce exprimă imensitatea infinitului, un dialog între nisip şi mare divers, surprinzător, de la linie la dramatic, sugerând vârstele arhaice ale pământului, captând miracolul eternului început. De aici, el a ajuns la suprema disciplină a transcenderii materiei care se îndreaptă spre semne mai mult decât abstracte, cu semnificaţiei metafizice, uneori

pagina alăturată:
Cu gândul la Leonardo I, 2003, diptic, ink-print color, bară metalică, 2 piese: 140 x 140 cm

dreapta (de sus în jos):
1. Trup și culoare: Fereastrele trupului V, 2011, ink-print, 91 x 70 cm
Marea piramidă I, 1982, fotografie
2. Trup și culoare IV, 2011, ink-print, 140 x 100 cm

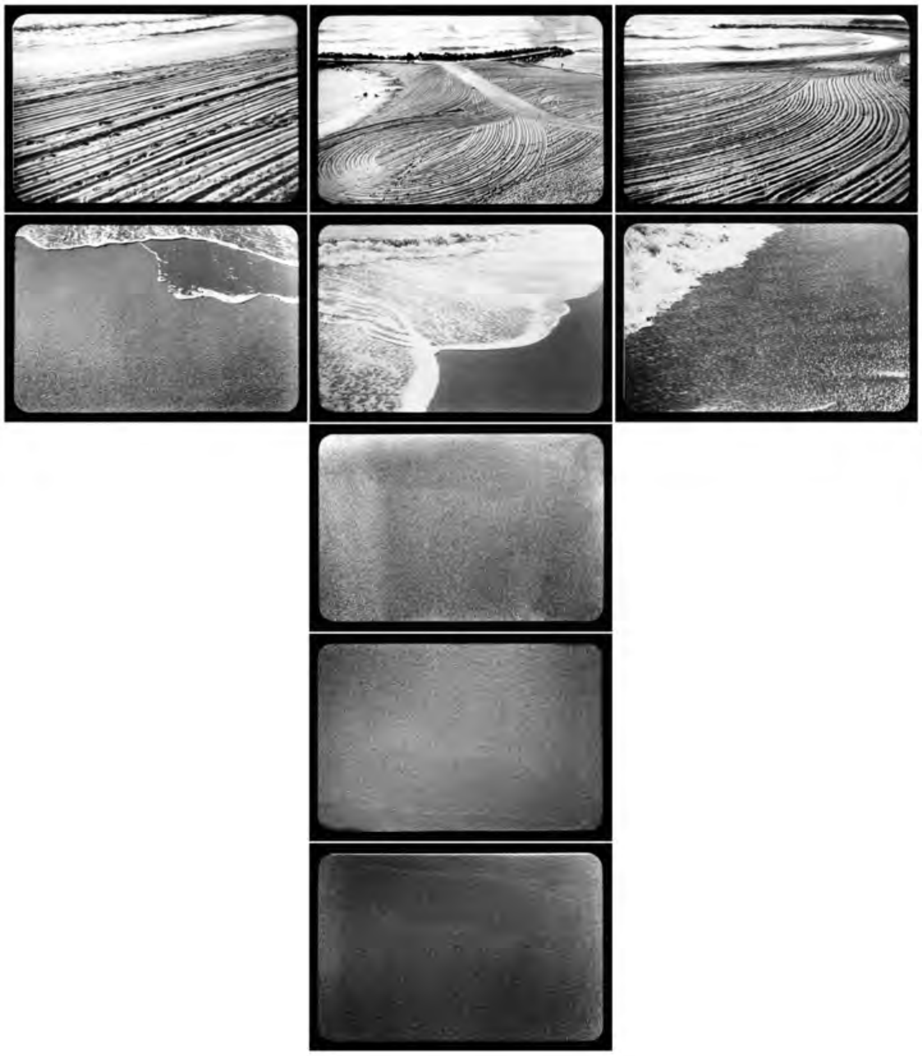


creștine, precum praporele sau crucea. Așa a creat apoi *Marea piramidă (I, II, III)*, unde ușoara glisare a suprafețelor nu modifică construcția de ansamblu a imaginii. Cer și apă, mare și nisip, totul se metamorfozează și se încarcă în forme concentrate de forță spirituală.

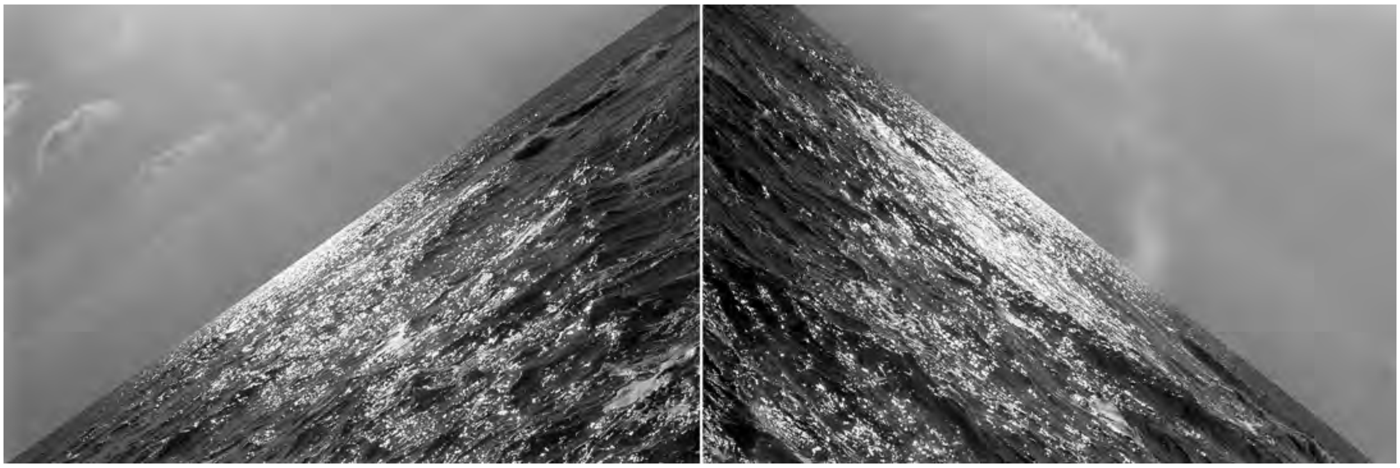
De fapt, drumul ales de Ioan Cuciurcă este cel al trans-clasicității care permite să se exprime total, deși lasă să se ivească atâtea întrebări existențiale. El pornește de la fotografie, dar imaginea apare pentru a o putea părăsi, ceea ce înseamnă mai curând transformare, căutare, suferință, zbatere, într-o călătorie spre miezul imaginii, preocupat de un sens al deplasării creatoare, fără să se îndepărteze de tematica sa obstinat antropocentrică. În unele lucrări, tema trupului uman se încarcă de conotațiile Patimilor și prin aceasta ne îndepărtăm de teritoriile clasicității. Artistul pornește o adevărată luptă cu imaginea și cu sine. Trupul e înfățișat fragmentar, uneori contorsionat, pornind de la veridicitatea fotografiei, distanțându-se însă de procedeele ilustrative ale creației.

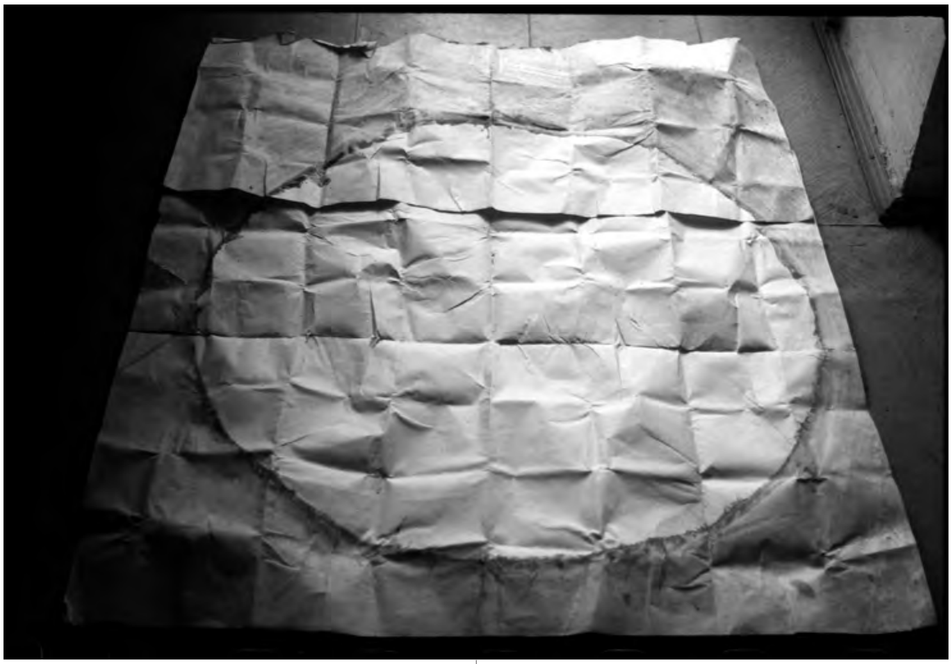
În cazul ciclului *Trup și culoare*, Cuciurcă a pornit de la *flash*-uri fotografice fragmentare din 1980, în care surprinde succesiv mișcări ale trupului în lumini diferite, ce-l pun în relief sau îl anihilează, îl dezvăluie în posturi ce presupun autosacrificiul. Suportul imagistic al temei sacrificale este propriul trup, prins în corzile sforii care pătrunde în carnea efemeră, supusă durerii, cu brațele ridicate ca într-o crucificare. Ne aflăm în fața unei nostalgii a neființei, a transcenderii, printr-o despărțire a trupului de sine. Trupul, autotorturat, își asumă riscurile sacrificiului. Cuciurcă ajunge apoi, la lucrările prin 1984, la ciclul *Cercul* (pliere) în care formele, deși abstracte, conțin semnificații antropocentrice, cu încărcătură spirituală. Lumina și umbra, echilibrul lor pune în evidență sau estompează formele, și devin factori expresivi de mare sensibilitate.

S-a afirmat despre Ioan Cuciurcă că a fost o prezență discretă timp de mulți ani în peisajul artei românești contemporane, el fiind cunoscut ca un graphic designer de mare clasă, iar ca grafician, până nu demult, mai degrabă în străinătate decât în România. Ioan Cuciurcă este ardelean, cu studiile



făcute la Institutul „Ion Andreescu” din Cluj, la maestrul Ioachim Nica, profesor admirat și iubit de studenții săi, care a imprimat seriozitate, o tenace aplecare asupra lucrului, o înțelegere profundă a mijloacelor de exprimare, dar fără rigiditate, fiind încurajată libertatea de exprimare. A absolvit institutul în 1973, așa că pare uimitor că într-o perioadă în care marea majoritate a oamenilor vor să li se confirme existența și realizările la televizor, când reclama conferă multora o „siguranță”, adesea pe muchie de cuțit sau pe nisipuri mișcătoare, Ioan Cuciurcă, cu răbdarea proverbială a ardeleanului, a preferat să rămână (doar aparent) singuratic, să lucreze continuu în atelierul său, fără să dorească să fie neapărat în atenția presei. Așa se face că și-a organizat prima personală abia în 2004, la Berlin, apoi la Viena, și în același an la Palatele Brâncovenești de la Mogoșoia, iar în 2007 la Roma, unde a vorbit despre lucrările sale criticul Dan Hăulică. Spuneam că doar aparent singuratic pentru că Ioan Cuciurcă a participat la numeroase expoziții de grup în țară dar și la manifestări internaționale de prestigiu. Este prezent în numeroase ediții ale „Premiului Internațional de Desen Joan Miro”, în bienalele de desen de la Rieka și în selecțiile de la Chaltenham, Llandudno, Belfast, Edinburg, precum și în Trienala Internațională de desen de la Wroclav. Dupa 1989, el este o prezență constantă la Bienalele Internaționale de Afiș din Mexico City sau Lahti - Finlanda. Colaborează în domeniul graphic designului cu editura Simetria a Uniunii Arhitecților, cu Humanitas, Biblioteca Centrală Universitară, Delegația Comisiei Europene în România, UAP etc.
În 2011, Cuciurcă a avut o expoziție personală intitulată *Opus-flash* la galeria Simeza din București,





pagina alăturată (de sus în jos):
1. Flash II, 1980 / imagini ce vor fi folosite în Trup și culoare
2. Mare și nisip, 1979, fotografie

deasupra (de sus în jos):
1. Marea piramidă I, 1982, fotografie
2. Cercul / pliere III, 1983, fotografie

unde a expus patru cicluri de lucrări: *Suprafețe Simetrice, Trup și culoare, Cu gândul la Leonardo, Torsuri* – desene, ink-printuri, forme în spațiu și... câteva poeme.
Ioan Cuciurcă este un maestru al sugestiei, de la neliniștea frământărilor profunde la liniștea atemporală a formelor geometrice, conceptuale, dar în care nu renunță la concretețea unor spații și la aluziile umane. La ciclurile *Trup și culoare, Ferestrele trupului*, simțim zbaterea, încercarea de rupere a lanțurilor trupului efemer, în sensul antic, preluat de Renaștere, pentru a elibera sufletul nepieritor, ceea ce-mi amintește de *Sclavii* lui Michelangelo, încercare până la urmă însușită în mod christic, prin jertfă. O linie datorată uneori unui desen minimal, trasată delicat, cu discreție, nu poate ascunde până la urmă neliniștea, tensiunea, ca aceea a unui arc întins la maximum. Într-un poem, chiar Ioan Cuciurcă scria : „Azi m-am tăiat / în linia ascuțită / a desenului meu / sângele a colorat hârtia / subțire / între linie și desen / viața”. Nu a ezitat să insereze în lucrări și fotografii ale propriului tors, strâns în sfori care strivesc carnea trupului viu, dar, miraculos, ceea ce e perisabil. Ioan Cuciurcă reușește să-l transgreseze în spiritual.

Totul este chimie

Un text despre observare, implicare, intrare şi ieşire în/din fotografie la Mihai Barabancea, Claudiu Cobilanschi, coate-goale

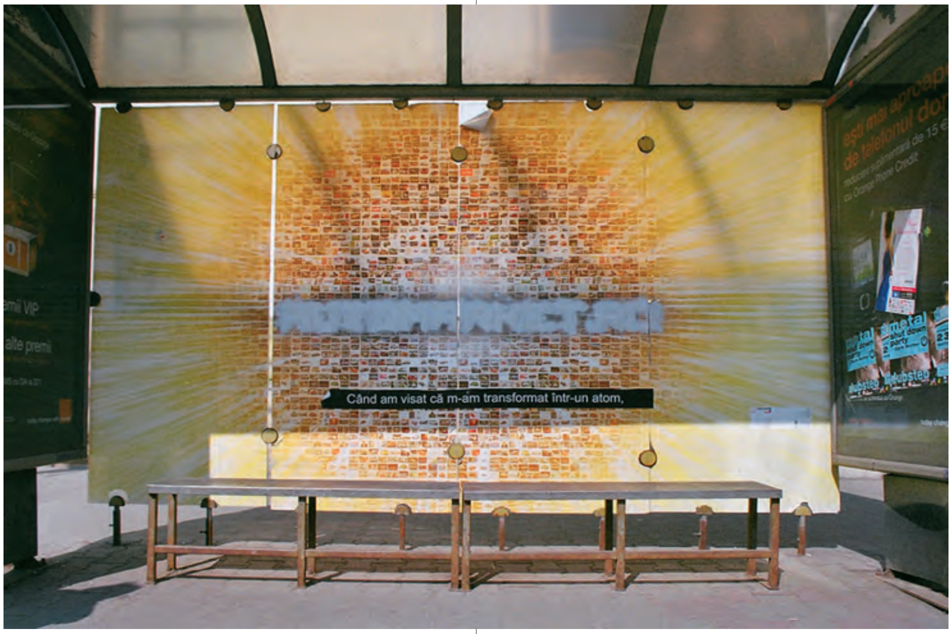
text de **SIMONA DUMITRIU**

Dincolo de orice discuţie despre rolul fotografiei azi, despre adevărat şi fals în imagine, manipulare ori despre adaptarea mediului la adevărurile digitale, ne putem uneori întoarce, şi are rost, la întrebări simple: ce este fotografia? Ce este o fotografie? La ce foloseşte informaţia pe care o conţine, cum funcţionează şi cui se adresează impactul emoţional al unei imagini argentice sau digitale? Orice fotografie (neregizată sau minimal regizată) este proba fizică a implicării cuiva în lumea pe care ajunge să o observe, este o dovadă a unei reacţii mentale şi corporale la stimuli dintr-un mediu sau altul, este dovada participării fizice la un eveniment, la un context. Pentru că până la urmă fotografia este obiect, fizic, în print, în carte, putem să ne gândim la ea ca la unicul obiect care păstrează urma acestei prezenţe trupeşti în întâmplările propriei noastre vieţi. Pictura, sculptura, instalaţia, toate sunt transformative, înşelătoare, nesigure ca temporalitate – puternice tocmai prin displacement. *Filmul sau video sunt mediate de ecran. De fapt, doar obiectul-fotografie (print, carte de artist), tinde spre un continuu, de nescăpat* placement *în interiorul experienţei proprii, sau al experienţei altcuiva (*placement *care ajunge să fie deplin materializat numai în* performance, *unde medierea dispare şi experienţele corporale şi emoţionale sunt directe). Pentru a înţelege mai bine aceste nuanţe legate de fotografie, e suficient să ne gândim la intensitatea emoţională şi fiorul fizic cu care am descoperi, dacă suntem norocoşi, pe stradă, o sacoşă plină cu fotografii de familie sau cu cine ştie ce alte imagini, despre care nu ştim nimic, dar care simţim că ne aparţin deodată. Intrăm şi ieşim din acele imagini cu mişcările unui antropolog printr-un subiect nou de cercetare: cu grijă, curiozitate şi un elan nou de impersonare până la pierderea metodei, de asumare corporală a unei experienţe şi existenţe complet străine.*

La celălalt capăt al distanţei-apropierii cu care privim o imagine tipărită, se găsesc produsele publicitare afişate stradal. Acestea sunt create special pentru a ne plasa cât mai repede – în fracţiunea de secundă în care le acordăm atenţie – în centrul propriilor noastre lipsuri, ori pentru a ne re-afirma satisfacţia unor alegeri deja făcute. În intervenţiile sale asupra panourilor de afişaj din Craiova (sub titlul *Cine sunt?*), Sorin Popescu – cunoscut mai mult sub pseudonimul coate-goale – observă şi modifică relaţia puternică între imagine şi mesajul scris în cazul afişelor publicitare. Începe prin a curăţa imaginea de textul care îi fusese suprapus iniţial, apoi aplică alte cuvinte, în benzi care se aseamănă subtitrărilor de film, care au funcţie dublă: pe de o parte încearcă să extragă imaginea din teritoriul empatiei socio-economice (acolo unde toţi întrupăm băutorul de Cola, consumatorul de minute pe telefonul mobil, pe cel care visează la o casă cu acoperiş mai bun ori pe cel care redevine atent la traumele sociale din jurul său) şi deci să o disloceze din relaţia mentală şi corporală ambiguă pe care o avem întotdeauna cu aceste afişe; pe de altă parte, cum mesajul cu care intervine artistul este de fapt autobiografic şi autoreflexiv, privitorul neatent de publicitate pe stradă este deodată atras înspre teritoriul complicat al intimităţii gândirii, devine public al unui act artistic, intră în dialog cu un fragment de poezie găsită, care, ca orice text încifrat descoperit din întâmplare pe stradă, activează un mecanism de reamplasare fizică într-un spaţiu public pe care de obicei îl traversăm absenţi.
O fetiţă ţine în braţe o jucărie de pluş, stă pe marginea drumului; alături, mesajul original al posterului este din aria responsabilizării sociale: *Stop abandonului prin plecarea la muncă în străinătate. Părinţii nu pot fi înlocuiţi* – urmat de un număr de telefon helpline.
Într-un adăpost de staţie de autobuz, o reclamă la card bancar ne promite paradisuri tropicale. Undeva în câmp, pe drumul probabil spre noi dezvoltări imobiliare suburbane, o familie zâmbeşte protejată de noul său acoperiş.
Deşi spaţiul public este plin de billboard-uri, acestea şi mesajele care le ocupă nu sunt, în realitate, niciodată amplasate întâmplător. Un loc bun pentru mesaje sociale legate de munca în străinătate poate fi lângă gară, ori autogară, sau pe lângă pieţele centrale ale oraşului, în timp ce gândul la propriul viitor financiar şi concretizarea unor planuri de vacanţă cere un timp de reflecţie mai lung, pe care doar aşteptarea autobuzului îl poate prilejui (nu vom vedea aproape niciodată reclame la produse bancare în alt-

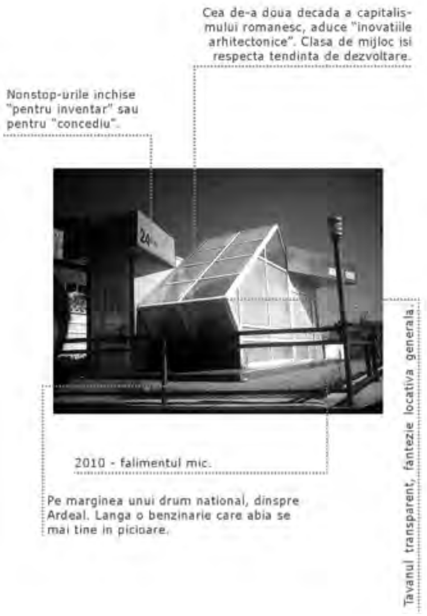
pagina alăturată:
Coate-goale – Cine sunt?, serie de intervenții în spațiul public

dreapta:
Coate goale – Cine sunt?, intervenție în spațiul public



fel de locuri). Cuvintele-subtitrări de înlocuire ale lui coate-goale intră și ele în ritmul și temporalitatea diferitelor locuri din spațiul public: *Vreau să trăiesc cu un artist. Cu altul în afară de mine* scrie în adăpostul de autobuz. Timpul lung al așteptării vreunei linii de transport urban sau alteia, este acum ocupat de gândul lent, insidios, despre artă și despre viață. Reacția trupului: oboseală, așteptare. *Ești pierdut printre amintiri. Încearcă să uiți totul* scrie pe marginea drumului, sub fețele zâmbitoare și acoperișul de țiglă roșie, lucioasă, e un mesaj de citit din mașină, la ieșirea din oraș. Reacția trupului: picior apăsat pe accelerație. *Am întrebat-o care-i sensul vieții și ea mi-a zis „Poftim?"* scrie pe afișul de responsabilizare socială. Reacția trupului: așteptare, aproape că n-ai mai pleca de acolo, un zâmbet.

Adesea cu un zâmbet este privit și lecturat micul volum *Pivoți* produs în 2010 de Claudiu Cobilanschi, un jurnal de călătorie care caută să examineze distanța dintre informația conținută și informația adusă în plus în cazul unei fotografii. Cu aspect vizual și formă care fac trimitere la experimentele de *self-publishing* din anii '60 ale lui Ed Ruscha, cartea conține fiecare imagine de două ori, pe fața și verso-ul paginii, întâi ca print fotografic pur, apoi, dând pagina, revezi aceeași fotografie împunsă de trimiteri, referințe și informații de tot felul – utilitare, comentatoare, personale ori banal-redundante. Întorcându-mă la exemplul dat mai înainte (descoperirea unei sacoșe cu fotografii), pot nota că, pe măsură ce gradul de generic scade, iar o fotografie intră mai mult și mai mult în teritoriu diaristic, scade și intensitatea mecanismului conotativ de privire a imaginii, în favoarea denotării. Privind niște fotografii de familie găsite, nu suntem înclinați să ne identificăm generic în ele, nici să căutăm, dintr-un unghi de abordare umanist, elemente de simbolizare a unor adevăruri ori acțiuni universale, ci suntem mai degrabă împinși spre căutarea informației, a biografiilor acelor necunoscuți din imagini, tindem spre o umplere cu informație și spre recuperarea unor istorii concrete care să acționeze asemeni unor puncte de sprijin în relația cu materialul găsit.
Călătoria din *Pivoți* pune aceleași probleme: care este diferența de relaționare cu o imagine atunci când nu avem și atunci când ni se oferă anumite informații. Orice fotografie de reportaj din aria fotojurnalismului vine de obicei la pachet, atunci când este oferită spre comercializare pe internet, cu câteva fraze care dau explicații conținutului, concretizând nume, localizând, amplasând socio-politic etc. E un



deasupra:
Claudiu Cobilanschi – Pivoți, detalii din carte de artist, 2010

demers utilitar și necesar. Claudiu Cobilanschi reface în proiectul său ceva din acest tipic fotojurnalistic, relativizându-l: uneori informația pe care o adaugă include nume, ba chiar adrese de e-mail (ceea ce forțează puțin limitele dintre intimitate și spațiul public), detalii sociale ori spațiale. Alteori cuvintele formează comentarii personale sau repetă ceea ce vedem oricum în imagine, întorcând astfel discuția și spre actul de a privi o fotografie, spre observațiile pur întâmplătoare pe care ajungem să le formulăm și care ajută de fapt la decodarea ei. *Fotografiile își poartă sarcina, independent de suport, își duc existența în momentul când descarcă fiecărui privitor manifestul, figurația, pivoții și zgomotul de fond* – scrie Claudiu la începutul cărții. Pivoții sunt elementele, punctele de sprijin esențiale care contribuie la desfășurarea unei activități sau unui proces. Ei pot fi *punctum*, dacă ar fi să ne întoarcem la Roland Barthes. Mai mult însă, ei sunt angrenajul de motive și situații care fac necesar gestul fizic de a duce camera la ochi și a da corporalitate unui detaliu sau altuia din experiența trăită, în același timp afirmând propria corporalitate, un moment de antropologie a sinelui, prezența în scenă atunci și acolo a unui om cu un aparat de fotografiat. Sunt momentul fericit din fotografiile de familie care motivează facerea unei poze, sunt congruența între spațiu și trup care motivează orice fotografie turistică.

Subiectele care motivează gestul fotografierii în cazul lui Mihai Barabancea pot fi plasate, cel puțin până acum, la intersecția dintre antropologie a sinelui și observare a umanului intercalat cu, sau cel mai adesea înghițit de spațiul public. Gradual, întâlnim în imaginile lui copii, nevinovați, pitorești, întâmplători, banali, nimeriți la locul potrivit, oameni care dorm în stradă sau în canale, sărăcie în mișcare, tatuați mândri de desenele de pe corpurile lor, eroi monumentali – toți personaje ale unui proces continuu, extrem de intens, de impersonare a celui care fotografiază cu cel care se lasă fotografiat. Mihai se întreba odată dacă nu cumva nu face decât să se fotografieze pe sine la infinit. De fapt, forța imaginilor sale stă și în ambiguitatea plasării lor într-un interval intens, între parcurs autobiografic și exploatare a marginalităților. Corpul în spațiul public capătă o parte din încărcătura unui bun comun, privirile au drept de posesie și am semnat cu toții un implicit contract social prin care ne putem privi unii pe alții (prima etapă a impersonării), însă dacă ele sunt continuate de către aparatul de fotografiat, gestul privirii devine antropologic și contractul social poate fi amendat. În legea dreptului de autor aceasta se numește *dreptul persoanei la propria imagine* și este o construcție juridică apărută ca efect al prezenței din ce în ce mai puternice a aparatului de fotografiat sau filmat în lumea contemporană. Avem dreptul de a refuza să fim fotografiați dacă nu dorim acest lucru.
Adaug acum o nouă întrebare: cum ajungem să relaționăm cu aparatul de fotografiat atunci când suntem puși în fața lui, în afara momentului de congruență spațiu-trup descris mai sus, care se produce în condiții de familiaritate a fotografierii? Cum suntem și ce vrem în fața unui aparat nefamiliar, pe stradă de exemplu? Cum suntem și ce vrem în momentul în care ne-ar opri Mihai Barabancea lângă un magazin prin fața căruia tocmai treceam și ar încerca să ne convingă să îl lăsăm să ne facă niște poze? Refuzul e o simplă și eficientă aplicare a dreptului la imagine. Dar dacă acceptăm? Pentru mulți din oamenii străzilor, acceptarea este o formă de manifest în care corpul lor, hainele, tot ceea ce le marchează statutul, devin purtătoare de mesaj sociopolitic, adesea marcate de o asumare aproape violentă a propriei condiții. Foarte rari sunt cei care dețin justificarea etică reală de a fotografia marginalii – în general avem cu aceștia contingențe turistice, de exploatare media, sau pseudo-etnografice. Echilibrul etic poate fi stabilit doar prin exerciții de autodistrugere ori de sfințenie; numai cei care ajung să le împărtășească sub o formă sau alta viața ori cei mai dedicați asistenți sociali ar putea justifica dreptul să îi fotografieze, singurele demersuri care funcționează etic sunt cele autobiografice/autoreflexive sau de pur discurs ori activism social (unde imaginea este golită de orice alte funcții).
Pentru noi toți ceilalți, momentul în care suntem opriți pentru a fi fotografiați pe stradă este un prilej de a ne plasa geografic în mediul întâmplător sau familiar în care ni se cere să pozăm. Privind personajele lui Mihai Barabancea (pentru că devenim personaje ale unor narațiuni), văzându-le zâmbind jenat sau cu toată gura, ori complet plictisite, enervate, refacem un parcurs de geografie umană. Poate că acceptăm ca un străin să ne fotografieze deoarece, pentru câteva minute, fluxul spațiului public trece prin noi, se ciocnește de propriul nostru corp și se întoarce în reprezentare, asigurând un necesar moment de fluiditate.

deasupra și dedesubt:
Mihai Barabancea – Untitled, 2011-2012, fotografie

#8 Ancheta de artă + Interviu / Art Inquiry + Interview

Fotografia în context contemporan

Cu ocazia lansării acestui număr tematic despre fotografie, o anchetă despre rolul şi/sau statutul artistului care operează cu fotografia este imperios necesară, mai ales într-o perioadă în care nu mai contează separările didactice în funcţie de mediile de expresie pe care le foloseşte un artist de-a lungul carierei sale. Deoarece societatea în care trăim se află într-o perpetuă schimbare şi într-o căutare de sensuri noi, dar şi de omologări ale lucrurilor deja existente, chestionarea celor aflaţi în relaţie directă cu subiectul (ca artişti) sau indirectă, prin asociere sau mediere (ca observatori sau comercianţi) devine cea mai la îndemână investigaţie în legătură cu acest subiect şi cea mai fidelă oglindă a respectivelor nuanţări şi problematizări.

întrebări de **IOSIF KIRÁLY, SIMONA DUMITRIU**
coordonator anchetă: **SIMONA VILĂU**

1 Cum vedeţi fotografia în contextul cultural românesc, are locul pe care îl merită comparativ cu felul cum e percepută pe plan internaţional? E fotograful un personaj prezent în cultura românească?

2 Cum vă explicaţi înclinaţia artiştilor care lucrează în România cu fotografia mai mult spre documentare socială ori alte forme de documentare artistică, în detrimentul altor abordări precum fotografia înscenată, neo-pictorialismul, imaginea influenţată de arta pop ori suprarealism?

3 Credeţi că este necesar un muzeu al fotografiei? Dacă da, cum vi-l imaginaţi, ce ar trebui să cuprindă un astfel de muzeu?

4 Cum vă raportaţi la interdicţia de a fotografia, adesea prezentă în spaţiul public?

(răspunsurile sunt transcrise în ordinea sosirii lor la redacţie)

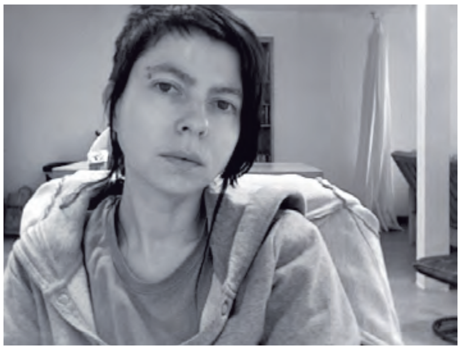
MICHELE BRESSAN, artist

1 Fotografia românească a început doar recent să-şi facă simţită prezenţa pe plan internaţional, în ultimii zece ani circa, printr-o discretă participare la evenimentele importante dedicate fotografiei şi graţie unor artişti care au reuşit să atragă atenţia prin activitatea şi demersul lor. Scena românească are un *delay* de ani buni faţă de cea a unor ţări precum America, Germania sau Franţa, la noi încă nu se poate discuta de o mişcare fotografică sau „şcoală de fotografie", atât în sensul manierei, cât şi al unei grupări de artişti. În România lucrurile abia încep să capete o formă, pe de o parte prin recunoaşterea şi mediatizarea unor artişti din generaţiile anterioare care lucrează cu fotografia şi prin nume noi, fotografii din „noua generaţie", aceştia reuşind împreună să localizeze tendinţele în fotografia românească.
Prin democratizarea imaginii (ce a permis şi descoperirea unor artişti fotografi), momentul 1989 a declanşat şi procesul de schimbare a înţelegerii actului fotografic. În perioada comunistă, în afara saloanelor de fotografie controlate de stat, nu exista libertatea de a propune altfel de demersuri. În acest sens, fotografia era comun asociată cu utilitatea ei, era o prestare de servicii şi nu un demers artistic personal şi subiectiv. Figura fotografului era asociată cu fotografiile de nuntă sau cu studioul cu fundaluri, dedicat portretelor de familie; mai existau fotografii redacţiilor principalelor ziare, care adesea funcţionau şi ca fotografi „de eveniment" sau de modă. Acum, în România, încet, cred că începe să se înţeleagă şi un alt sens al fotografiei, propus de către un altfel de fotograf. Din păcate, piaţa internă de artă încă nu este familiarizată cu fotografia, nu plăteşte imaginea fotografică, vânzările în acest sens datorându-se adesea unui public occidental. În România, fotografia este încă *new media* şi căpătarea unei identităţi definite va mai necesita nişte timp. Pe plan internaţional, fotografia se vinde în paralel cu pictura, dar în România, să ceri 800-1000 euro pentru o fotografie este un standard încă îndepărtat, motiv pentru care colecţionarii occidentali au început să cumpere fotografie românească, văzând-o drept chilipir. Figura fotografului este prezentă în cultura românească, dar ceea ce trebuie definit şi recunoscut este valoarea imaginii fotografice.

2 Cred că valoarea documentară este cea mai pregnantă în cazul fotografiei, şi cred că dorinţa de a documenta este şi principalul motiv din spatele actului fotografic. Fotografia înscenată, conceptuală sau suprarealistă, are de multe ori la bază tot un subiect social, doar că imaginea este construită pe mai multe straturi. În momentul de faţă, în România încă nu există o infrastructură care să promoveze şi să investească în fotografie, în aşa fel încât să poată oferi alternative unui potenţial public. Un spaţiu-bibliotecă dedicat sau un program expoziţional valabil ar oferi şansa de a descoperi altfel de rezolvări, cum ar fi fotografia înscenată, care ar putea influenţa demersul unor artişti. Secţia de fotografie a Universităţii Naţionale de Arte face ce poate, într-un context în care interesul pentru fotografie este în continuă creştere.
Practicăm zilnic documentarismul, graţie capacităţii de a vedea şi memora, şi o bună bucată din acest *stream* vizual are valoare socială intrinsecă, ceea ce face ca demersul fotografic cu tentă socială să devină instinctiv, deoarece reprezintă continuarea documentării vizuale. Actul instinctiv de a capta ce ne este apropiat este încurajat şi de un mediu ofertant în acest sens. Mi se pare normal ca documentarea socială să predomine în demersul fotografilor români, deoarece, în România, o mare parte dintre fotografii pot fi văzute ca fiind şi sociale. Fotografia românească actuală poartă un *trademark* comun, mă refer la esteticul specific ţărilor ex-comuniste/est-europene şi la îmbinarea elementelor estetice socialiste cu simbolurile unei noi realităţi, care produce un efect de exotism *Eastern Pop*.
Acest exotism este adesea asociat fotografiei româneşti, şi cred că în anumite cazuri a fost speculat şi transformat într-un manierism convenabil, dar la bază cred că înclinaţia multora pentru documentarea socială derivă din multitudinea de situaţii şi subiecte la îndemână, care adesea provin chiar din sfera propriului cotidian. În acest sens, cred că imaginea de documentare socială ar trebui privită mai mult ca o sumă de situaţii, decât ca punctare a unui singur moment şi subiect. Era digitală a oferit accesibilitatea mediului fotografic, producând o creştere enormă a producţiei de imagini, iar sfera socială reprezintă adesea una din primele zone documentate. Cred că în România acesta este un demers care ar putea fi şi mai prezent, deoarece realitatea acestei ţări continuă să fie foarte ofertantă în acest sens. Este un moment care trebuie să fie consumat, pentru a fi ulterior dezvoltat şi alăturat altor abordări.

3 Un muzeu ar contribui la localizarea fotografiei româneşti, deoarece prin amenajarea acestuia ar începe şi un demers de indexare dedicată. Există nevoia de o interfaţă capabilă să relaţioneze activitatea fotografilor români cu cea a scenei internaţionale şi să menţină un dialog cu instituţiile de gen din Occident. Pe lângă valoarea de reper, un muzeu al fotografiei ar trebui să ofere dimensionalitate, prin aducerea unor expoziţii de calitate şi printr-un program curatorial dinamic. Un muzeu al fotografiei ar trebui să propună un program de achiziţii regulat şi să consolideze o colecţie de fotografie românească, care ar trebui itinerată şi nu uitată într-un depozit. Ar trebui încurajată colaborarea dintre artist şi instituţie prin organizarea participării artiştilor români la evenimente dedicate (de exemplu, *Mois de la Photo, Rencontres d'Arles, PhotoÉspana, FIAC* etc). Ar trebui să existe şi o editură anexată, pentru producerea unor materiale tipărite. Ar mai fi propunerea unui program de rezidenţe, sau invitarea unor artişti care să susţină prezentări, dar toate acestea formează deja o zonă de utopie aproape derantă, ştiind cât de îndepărtată este o realitate de acest fel...

4 În aşa fel încât să pot obţine imaginea pe care o doresc.



ALEXANDRA CROITORU, artist

1 Dacă e să discutăm despre contextul artei contemporane, mi se pare că fotografia ocupă un loc respectabil în peisajul românesc. Nu putem vorbi în niciun caz despre „tirania noilor media”, dar întâlnim fotografia destul de des, atât în spaţii instituţionale non-profit, cât şi în galerii private. Dacă ne uităm la contextul cultural mai larg, fotografia a devenit extrem de populară în ultimii ani, noile generaţii autohtone de „yuppies” îmbrăţişând-o ca pe hobby-ul potrivit pentru manifestarea creativităţii reprimate în cele zece ore de muncă corporativă.

2 S-ar putea să fie o falsă întrebare: eu aş zice că cei care au un rol activ în scena de artă contemporană românească, dar şi internaţională (iniţiatori de proiecte, curatori etc.) au promovat în ultimii ani acest gen de fotografie documentară/socială, artiştii care lucrează în acest stil ajungând astfel să aibă o vizibilitate mai mare. Dar, revenind la „înclinaţia” despre care vorbiţi, trebuie să ne gândim şi la spectacolul „tranziţiei” în România ca la un subiect foarte suculent şi apetisant, care i-a atras, pe bună dreptate, pe mulţi artişti. Iar nu în ultimul rând, poate trebuie să luăm în consideraţie şi faptul că acest gen, al fotografiei documentare, necesită de multe ori mai puţină tehnologie decât alte abordări ale fotografiei, el fiind astfel mai accesibil artiştilor din România, unde practica închirierii de echipament foto nu este foarte răspândită.

3 Pentru mine personal, aceste delimitări pe criterii de limbaj, de expresie nu sunt viabile; ca artişti, ar trebui să ne alegem întotdeauna tehnica în funcţie de conceptul proiectului. Dar mi-ar plăcea să existe un muzeu al fotografiei în Bucureşti, în măsura în care el nu va fi dedicat exclusiv artei contemporane, ci va scana întreaga paletă de domenii în care fotografia joacă un rol important, va reflecta la schimbările socio-culturale provocate de avansul tehnologiei şi va funcţiona ca o platformă de cercetare pentru o istorie a fotografiei în România.

4 Performativ! Am discutat această problemă într-un proiect din 2007, în care căutam locurile unde fotografiatul era interzis, îmi instalam un şevalet şi începeam să desenez, aşteptând reacţiile persoanelor responsabile cu securitatea. Experimentul a dovedit că desenul nu era perceput la fel de ameninţător ca fotografia (deşi au existat şi locuri ca Ambasada SUA, unde reprezentarea în sine era interzisă).

MARIAN IVAN, galerist, Ivan Gallery, Bucureşti

1 Este evident că fotografia a căpătat în ultimii 10-20 de ani un rol din ce în ce mai important în artele vizuale de la noi; automat şi fotograful. Neavând însă o tradiţie şi o istorie a fotografiei în cultura noastră, nu ne putem aştepta la aceeaşi percepere ca pe plan internaţional. Comunismul a „cenzurat" o bucată importantă din istorie şi a redus rolul fotografului. Noua societate, prin capitalismul adoptat, are nevoie de fotograf mai mult în scopuri comerciale imediate (advertising, fashion) sau în scopul documentării (presă). Apoi, sunt artişti români tineri care au deja o carieră internaţională şi care lucrează cu fotografia.

2 Arta reflectă timpul prezent, este un barometru a ceea ce se întâmplă şi în plan social, politic, iar artiştii sunt primii care reacţionează la schimbări. În istoria noastră recentă (mă refer la ultimii 20 ani) au fost atât de multe schimbări la nivel social/politic/cultural, şi asta se vede şi în creaţia artistică. Probabil că am avut mai mult nevoie să vedem imaginile schimbărilor produse; dincolo de libertatea textului şi cuvântului, după Revoluţie am câştigat şi libertatea imaginilor, a mesajelor şi codurilor transmise de ele. La nivel de „informaţie” transmisă, poate că am avut mai mult nevoie de documentarea socială şi poate, după o anumită saturaţie, vom merge spre alte simboluri transmise prin imagini, spre un alt gen de fotografie.
Este foarte la modă acum să parcurgi revista ARTA, numerele din anii '80. Paginile dedicate fotografiei erau extrem de puţine atunci. Prin contrast, primul număr scos după decembrie '89 este dedicat imaginilor surprinse în timpul Revoluţiei.
Pe de altă parte, *staged photography* în sine nu este un mediu vizual ieftin; este mai simplu să te duci spre documentare (naraţiunea se construieşte singură), decât să „editezi" întreaga poveste. Poate şi informaţia primită de studenţi în timpul şcolii joacă un rol important aici. Personal, cred că pentru a merge spre *staged photography* îţi trebuie să ai o bază teoretică solidă.

3 Doar de opt ani de zile avem un muzeu naţional de artă contemporană, o instituţie încă foarte tânără. Dacă nu avem tradiţie, nu avem colecţionari, nu avem suport financiar, atunci pentru ce am deschide un alt muzeu? Cu ce am „umple" acest muzeu al fotografiei? Nici MNAC la ora asta nu are o colecţie impresionantă de fotografie. Un centru de artă contemporană, un spaţiu public dedicat exclusiv fotografiei poate fi un punct de pornire. În sine, un muzeu dedicat exclusiv fotografiei, acum, nu cred că este necesar.

4 Nefiind fotograf, în niciun fel. De obicei, unde apare o astfel de interdicţie, există şi o explicaţie. După 11 septembrie lumea s-a schimbat, regulile s-au schimbat. Devenim victimele propriei noastre paranoia.

DAN POPESCU, galerist, galeria H'art, Bucureşti

1 Fotografia... acest mulaj al realităţii este doar o mască mortuară a ei. Se justifică numai în măsura în care dă seamă despre acest subiect. Din punct de vedere tehnic, sunt curios ce o să se întâmple cînd vom avea pe iPhone toate efectele

vizuale ce acum sunt încă realizate cu scule scumpe.

2 Lipsa de imaginaţie.

3 Da. Colecţia lui Mihai Oroveanu ar trebui să fie nucleul. Apoi, restul artiştilor ar trebui să facă o donaţie în „natură".

4 Dacă ea există, este o oportunitate extraordinară pentru artişti! În felul acesta, artiştii sunt puşi în poziţia de a risca ceva. Vreau să văd primul artist fotograf care face puşcărie pentru arta lui! Sau măcar plăteşte o amendă.

vedem multe astfel de lucrări cred că este în principal una de ordin financiar. În general, pentru a realiza și expune fotografie înscenată de exemplu, costurile sunt foarte mari și sunt puține spații care ar putea finanța realizarea și găzduirea unor asemenea imagini la un nivel comparativ cu cel occidental.

3 La modul realist nu cred că există un interes public și politic suficient de puternic încât să justifice costurile înființării și funcționării optime a unui muzeu al fotografiei. Muzeul Național de Artă Contemporană este un muzeu tânăr, înființat în 2004, și prin exemplul său putem vedea maniera în care constrângerile bugetare și politicile culturale actuale afectează relația cu publicul (de la banala legătură cu orașul printr-un transport urban eficient la absența la fel de banalului magazin cu suveniruri și cărți, ca și la limitarea componentei de documentare și editare de cataloage și materiale informative cu o circulație mai largă sau la slaba deschidere către elevi și studenți din toate domeniile).
Mi-ar plăcea foarte mult însă să văd și să ajut la o deschidere mai mare către expunerea și comunicarea eficientă a fotografiei în spațiile muzeelor și arhivelor deja existente.

4 Există un fel de blocaj al oamenilor și instituțiilor de a se lăsa fotografiați, chiar dacă aceasta se petrece în condițiile legii și asta cred că se datorează felului în care mass media abuzează de imagine, faptului că oamenii percep că nu există limite și se simt vulnerabili, dar și unor temeri (reminiscențe poate din vremuri trecute) că orice imagine poate fi la un moment dat utilizată ca dovadă împotriva ta, un fel de conștiință a unei vinovății latente. Pentru a depăși acest blocaj nu-ți rămâne decât să te adaptezi – fie printr-o mai bună comunicare, fie jucând jocul birocrației și înarmându-te cu o grămadă de hârtii inutile.

4 Mi-e atât de frică, încât consider spațiul public un lagăr pe care trebuie să îl ocolesc.

GHEORGHE RASOVSZKY, artist

1 Contextul cultural românesc rămâne ponosit, provincial și lipsit de aspirații. New Midia Năvodari. Fotografia, deși a ajuns ca o pastă de dinți (ușor de utilizat) nu progresează, dar nici nu regresează, dacă asta poate să fie o bucurie. Nu poți nici pe departe să fii un personaj ca fotograf, într-o cultură care habar nu are în continuare că fotografia făcută de artiștii vizuali e total diferită de cea făcută de Fane Jeg, un nume celebru, se pare, în ceea ce poate însemna fotografie pentru 99% din ochii naționali. Nu putem fi Andreea Esca (care bate tot pe palierul ei, ultraimportant nu?) sau Cătălin Moroșanu (care o bate și pe Esca) în sferele lor atât de strălucitoare, fiindcă noi dăm semne de viață într-o nișă amărâtă care nu interesează pe nimeni (se cheamă artă) și proștii care gestionează cultura nu știu că poate să aducă un profit de care s-ar bucura și zeii.

2 Vorbim despre spre, mereu despre spre, spre spre spre de parcă ceea ce facem noi ar trebui să fie spre și nu împotriva acelui spre sau al tuturor spre-urilor sau pur și simplu dacă e să fie spre ceva atunci să fie spre nimic (și atunci poate că am vedea că deasupra sau dedesubtul lucrurilor comune există pentru noi toți, nonfotografi sau fotografi, un imens hău mirific și necunoscut, de 100 de ori mai interesant decât ceea ce extenuează frecvent senzorii și perdelele camerelor care se mai cheamă și obscure).

3 Muzeul Fotografiei este precum Aleph-ul lui Borges, inevitabil, esențial și, mai ales, posibil. Aleph-ul cuprinde Tot. Poate că, în impecabila sa oglindire a Lumii, am vedea cât mai mult dintr-un tot disponibil și accesibil, fațetă cu fațetă, de la începuturi simple și glorioase, trecând printr-un prezent și mai necunoscut (din nefericire), prin nenumărate programe curatoriale inteligente și lipsite de prejudecăți.

RALUCA IONESCU, artist și manager cultural

1 În România, artele vizuale în general, nu doar fotografia, au un loc marginal în preferințele publicului larg, în media sau chiar în rândul intelectualilor. Această situație cred că se datorează în primul rând nefamiliarizării din perioada învățământului preșcolar și școlar cu artele vizuale prin vizite și ateliere deschise la muzee, galerii și festivaluri de artă. Astfel, expunerea la vizual este limitată la maximum în timpul școlarizării prin comparație cu accentul pus pe sublinierea valorilor naționale din domeniul literaturii, de exemplu. Dacă ne raportăm la numărul absolvenților de studii superioare care au, teoretic, apetit pentru cunoaștere și acces la variate surse de informație, vedem că și aceștia au destul de puține cunoștințe mai ales în ceea ce privește arta contemporană, și cu precădere cea românească, mulți limitându-se la reținerea unor anumite nume (de exemplu Grigorescu sau Tonitza) și leitmotive de factură lirică din creația acestora (carul cu boi, ochii negri de copil etc.), adică exact informațiile la care au avut acces în școală. Mă bucură să văd că sunt tot mai multe organizații, galerii și muzee care se implică într-o deschidere mai mare către copii, dar din păcate nu avem încă o politică educațională coerentă la nivel național.
În acest context, la noi fotografia de artă nu este foarte cunoscută sau apreciată, nici din punct de vedere al frecvenței și aprecierii expozițiilor și nici din punctul de vedere al ponderii pe piața de artă, situație complet diferită de ceea ce se întâmplă în Occident, unde fotografia de artă atinge prețuri amețitoare (așa cum au făcut-o lucrările lui Andreas Gursky) sau unde i se dedică o lună întreagă din viața culturală a unui mare oraș, așa cum se întâmplă pe perioada *Mois de la Photo* din Paris.

2 Eu cred că relația privilegiată pe care fotografia românească o are cu documentul și arhiva se fundamentează pe tensiunea existentă de multă vreme între individ, societate și instituții. Această tensiune pornește de la interogarea valorii pe care o are viața pentru fiecare dintre actorii implicați și este nucleul multor proiecte fotografice care se raportează la istoria recentă. Pe de altă parte, există și apetitul pentru alte abordări, mai ales la generațiile mai tinere de artiști, dar motivația pentru care nu

NICU ILFOVEANU, artist

1, 2, 3 Contextul cultural românesc este încă eminamente literar, percepția sau gradul de înțelegere al artei vizuale situându-se undeva între interesant și haios... Fotografia, la rândul ei, a pornit ca o modă interesantă de a extrapola tehnicile clasice în contextul artelor vizuale, însă folosea un limbaj împrumutat de la acestea (mă refer la anii '90). Înainte, ne-existând o școală de fotografie, aceasta a fost întotdeauna un apendice și s-a exprimat ca atare, nu a influențat nicio zonă artistică, nu mai vorbesc de eventualitatea unui discurs fotografic. Astfel că acum, fotograful cu f mic ori e de modă, dacă vrea să fie

prezent, ori nu mai e, adică nu-şi spune fotograf, dar nici artist şi e, pe rând, când una, când cealaltă – în funcţie de context.
Din fericire lucrurile se mişcă inevitabil, apar oameni care fac imagini de calitate fără să se-ncurce în problematici contextuale, îşi caută propriile repere şi-şi dezvoltă un limbaj propriu, iar în ceea ce priveşte fotografia, unul corect. În acest context, deschiderea unui muzeu de fotografie întârzie nepermis de mult. Parafrazând o pancartă ce a apărut în timpul mişcărilor din Piaţa Universităţii în ianuarie 2012, aş putea clama: „John Szarkowski, unde eşti?"* (răspunsul a venit încă de pe atunci, pe altă pancardă, în alt oraş:„Sunt aici, voi unde sunteţi?"...)

4 Ca să revin la prima întrebare din chestionar, avem o adevărată cultură a bodigarzilor, aceşti Humphrey Bogarzi de Colentina, iar dacă interdicţia de a fotografia ţine de ei, sunt câteva moduri de a-mi vedea de treabă: fac pe prostu', discut mieros, o dau pe sentiment sau mă iau în gură cu ei, ori dacă interdicţia ţine de vreo lege împrumutată din pudibonderia occidentală, mi se face lehamite şi nu mai fac poze.

*John Szarkowski a fost director al departamentului de fotografie al MoMA New York între 1962 şi 1991. Când şi-a început mandatul, nicio galerie comercială de artă din New York nu expunea fotografie. Critic acerb şi un curator vizionar, sub directoratul lui Szarkowski, fotografia capătă valoare atât în zona conceptuală a artei contemporane, cât şi în sistemul pieţei de artă.

ŞTEFAN SAVA, artist

1 Sigur că fotografia ocupă un anumit loc în contextul cultural românesc, însă ea este adesea percepută sau promovată de pe poziţii nu neapărat greşite, dar mult prea simpliste şi tributare unei concepţii destul de învechite asupra fotografiei. Pentru foarte mulţi, fotografia este asociată cu foto-jurnalismul, iar realitatea este luată mult prea în serios ca referent al fotografiei. Or evoluţia fotografiei, la nivel internaţional, în ultimii 60-70 de ani şi până în prezent, de la diversificarea practicilor sale până la criza fotografiei digitale, a impus permanente reevaluări ale acestui mediu de expresie şi o mai mare deschidere a publicului către potenţialul de expresie a fotografiei, în raport cu realitatea (sau nu). Am de multe ori impresia că în România, din acest punct de vedere, percepţia publicului asupra fotografiei se zbate într-un chinuitor şi lent început; publicul nu este încă familiarizat cu o concepţie mai largă asupra fotografiei, poate şi pentru că practicile fotografice la noi sunt destul de sărace sau repetitive. Domină impresia că locul pe care fotografia şi l-a câştigat în câmpul artei moderne şi contemporane nu coincide mai deloc cu locul pe care fotografia îl ocupă ca practică artistică în percepţia publicului românesc. Fotografii impregnate de un sentimentalism mioritic sau de o viziune vulgară (sau kitsch) asupra trupului uman, în special cel feminin, sunt percepute ca fiind exponente ale unui înalt simţ artistic. Contextul cultural românesc nu este deloc ferit de astfel de concepţii. Iar lucrurile nu pot evolua într-un sens diferit cât timp practicile fotografice în România nu se diversifică, cât timp nu există instituţii specializate în promovarea fotografiei sau arhivele de fotografii sunt păstrate necorespunzător în depozitele instituţiilor de stat.
Statutul fotografului în cultura românească este unul destul de precar. Profesia de fotograf sau practicile fotografice cad foarte uşor sub impulsul subestimării lor: fotograful, adesea, nu este suficient de „serios" în percepţia publicului, iar activitatea lui este umbrită de termeni peiorativi precum cel de "pozar" (un fel de „pierde-vară"). Dar această percepţie nu vine de nicăieri; să nu uităm totuşi faptul că există chiar în interiorul „breslei" fotografilor (folosesc acest termen de dragul argumentaţiei, în fapt nu există aşa ceva) un curent foarte puternic de rezistenţă în faţa tentativelor de diversificare a practicilor fotografice şi care ar solicita un altfel de angajament, atât din partea celui care face fotografia cât şi din partea privitorului, respectiv unul mult mai reflexiv. Moştenirea foto-clubiştilor este încă destul de pregnantă şi cred că a contribuit foarte mult la banalizarea acestei profesii sau activităţi, în percepţia publicului. Cred că mai degrabă sub această formă este fotograful prezent în cultura românească: cel care poate satisface unele necesităţi vizuale imediate, în acord cu o concepţie foarte simplistă asupra fotografiei, sau cel angajat în roluri foarte concrete (fotografia de presă, cea a evenimentelor sociale sau din publicitate etc.). În ceea ce priveşte locul pe care fotografia îl ocupă în arta contemporană românească, el este destul de fragil, în ciuda apariţiei în ultimii ani a unui număr mai mare de tineri dispuşi să ia în serios acest mediu de expresie; este eclipsat de alte medii, tradiţionale precum pictura. Iar publicul receptiv este unul destul de restrâns şi uneori, din păcate, şi el rezistent în faţa unor provocări noi.

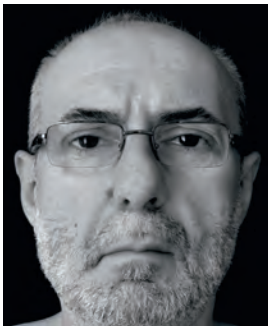
2 Se poate vorbi într-adevăr de această notă dominantă a fotografiei în România din ultimii ani: atenţia îndreptată asupra contextului social, încărcat de elemente contradictorii şi profund marcat de schimbările bruşte ale societăţii româneşti post-comuniste. Toate aceste schimbări se regăsesc în planul vizual, iar peisajul urban a devenit o temă preferată a artiştilor fotografi. Având în vedere acest tip de *landscape*, extrem de ofertant din punct de vedere fotografic şi care îi imprimă spectatorului un tip de percepţie fragmentată a realităţii, era de aşteptat ca fotografia să devină mediul preferat de documentare a lui. Însă cred că este ceva autosuficient în orice demers în care, în construcţia imaginii, realitatea este luată prea în serios. Acest tip de fotografie care are la bază impulsul de a documenta, trebuie – pentru a rămâne relevant din punct de vedere artistic sau chiar social – să se reinventeze în permanenţă, altfel fotografia devine repetitivă şi prea „la îndemână". Este deja o modă printre tinerii artişti fotografi de a documenta instinctiv acest context social; de multe ori însă fotografia rezultată este mult prea descriptivă şi puţin capabilă de o abordare mai analitică. Cred că acest context social a devenit important pentru artiştii fotografi, pe de o parte, datorită realului potenţial fotografic, iar pe de altă parte pe fondul lipsei tradiţiei conceptualiste a imaginii. Există o reticenţă generală faţă de un tip de fotografie intelectualizată, privită adesea cu neîncredere în raport cu ceea ce realitatea poate oferi imaginii, aproape necondiţionat. Prin urmare, în acest context al unei tradiţii în care realitatea a fost luată foarte în serios ca referent, era/este extrem de greu ca alte tipuri de fotografie să pătrundă în spaţiul artistic românesc. De asemenea, fotografia este un mediu destul de costisitor; dacă oricine îşi poate permite un aparat decent, destul de puţini îşi pot permite un aparat profesionist, sau alte cheltuieli pe care mediul le-ar impune, rămânând în acelaşi timp în sfera artei. Cred că acest argument explică parţial de ce practicile fotografice la noi sunt destul de sărace. Un alt argument ţine de faptul că noi nu am avut o istorie a fotografiei româneşti prea bogată sau diversificată; în plus, această istorie nu este bine documentată sau accesibilă, nici măcar artiştilor. Prin urmare, acestora le e foarte greu să se racordeze la o istorie locală a fotografiei şi astfel să-şi găsească precursori la care să se raporteze. Orice tentativă de a importa tipuri noi de fotografie într-un context în care ele nu au existat la vremea lor este mult mai dificil de realizat decât ceea ce se impune în mod natural. Spre exemplu, fotografia vernaculară a devenit la noi o sursă puternică de inspiraţie, asta şi pentru că ea este în continuare accesibilă în spaţiul local; iar fotografia vernaculară este strâns legată de cea documentaristă. Astfel, nu este trădată acea relaţie fidelă a artistului cu realitatea, în imagine.

3 Cred că este necesară apariţia unei instituţii specializate în păstrarea, arhivarea şi promovarea fotografiei, prin diverse metode: sub forma accesului la arhive, a unei biblioteci axate în egală măsură pe istoria şi pe teoria imaginii, şi prin organizarea unor expoziţii de fotografie. Pentru mine, o instituţie completă în acest sens ar înlesni accesul nu numai la istoria „ilustrată" a fotografiei (din România şi nu numai) sau la fotografia ca produs artistic, dar şi la o teorie a imaginii, fără de care fotografia ar rămâne un mediu de expresie greşit înţeles.

4 Cred că această interdicţie de a fotografia, uneori în spaţiul public, este o tendinţă generală, caracteristică nu numai contextului local românesc. Sigur, în România poate căpăta accente uneori neplăcute sau chiar hilare, ceea ce poate afecta activitatea fotografilor la modul cel mai palpabil. Dacă nu poate fi „fentată" interdicţia – fotografii pot dovedi adesea o adaptabilitate surprinzătoare –, atunci singura soluţie este evident aceea de conformare în raport cu această interdicţie, oricât de nedreaptă ar părea. Oricum, din păcate, nu mai suntem în perioada romantică a fotografiei în care aproape că nu existau constrângeri ale actului fotografierii. Societatea contemporană este acum în general mult mai constrângătoare.

CĂLIN DAN, artist şi teoretician

1 Fotografia e percepută în feluri diferite de diverse categorii socio-profesionale. În rândul producătorilor de imagine (artişti vizuali etc.), se conturează o dominaţie a producţiei fotografice în detrimentul altor medii; cam aşa cum pictura domină ca reputaţie scena anilor '80. Dacă e să ne referim la publicul interesat de cultură, atât cât există el în România, interesul e modest, dar în creştere. Dacă aceste două realităţi garantează o poziţie de merit a fotografiei în cultura prezentului, asta se va vedea după ce el (prezentul) va fi trecut.



Nu sunt interesat de „fotografi”, deoarece termenul nu mai acoperă complexitatea manifestă a practicii (vezi mai jos – 3). Artiştii care folosesc fotografia sunt, aşa cum se deduce din cele scrise mai sus, foarte prezenţi.

2 O explicaţie rezidă în faptul că modelul dominant al acestui moment istoric este cel al implicării în crizele social-politice care agită toate culturile euro-centrice – şi nu numai. Iar majoritatea statistică a artiştilor de pretutindeni se conformează modelelor momentului, în speranţa că această strategie le va garanta audienţa. Există apoi, în cultura română, o conştiinţă a propriului exotism (în opoziţie/relaţie cu Europa de vest), care duce la auto-exploatarea prin imaginea cu caracter documentar. În fine, lipsa unei tradiţii moderniste în cultură şi educaţie face ca alte modele decât cel al imediatismului documentar să fie palide în conştiinţa profesională a artiştilor operând cu fotografia.

3 Nu cred că un muzeu este ceea ce lipseşte în relaţia public-fotografie, din două motive:
– evoluţia istorică a fotografiei din România, oricât de importantă pentru o imagine completă a culturii locale, nu este suficient de bogată pentru a justifica un muzeu, dacă prin „muzeu” înţelegem mai mult decât o arhivă cu funcţie de conservare şi acces public;
– graniţele fotografiei contemporane s-au fluidizat către film, video, instalaţie, tipar etc.; deci efortul de instituţionalizare a conceptului de fotografie ca atare este o tendinţă depăşită.
Ceea ce lipseşte într-adevăr este o instituţie care să se ocupe de cultura imaginii, şi care să aducă împreună diverse forme ale culturii industriale; pe lângă cele de mai sus aş include în discuţie design-ul, grafic dar nu numai, moda vestimentară, scenografia – toate în măsura în care ele intră în dialog cu fotografia şi imaginea în mişcare. În acest **institut al imaginii**, fotografia – istorică şi contemporană – s-ar bucura de un context diacronic, dincolo de parohialismul tehnic implicat de muzeificarea conceptului de fotografie.

4 Mă indispune. Dar nu cred că asta afectează cu ceva evoluţia inevitabilă spre o societate unde cenzura va fi omniprezentă. Pe de altă parte, cred că orice interdicţie e stimulantă, mai ales una care blochează imediatismul tehnic al fotografiei, obstrucţionând astfel niţel superficialitatea minimului efort, a înregistrării continue (gen „las' că selectez eu mai târziu”), precum şi lenea mentală indusă de accesul infinit la informaţie.

VLAD PETRI, artist

1 Fotograful nu există în cultura românească actuală, în care sunt promovate personajele considerate general-valabile, exponenţi ai artelor clasice (confirmate) şi ai unei culturi vădit-naţionaliste, interesată de auto-conservare şi promovare a valorilor consacrate, de netăgăduit.

2 Ceea ce lipsea înainte de 1989 era abordarea directă, frustă, a realităţii în care trăiam. Raportarea, observarea, înţelegerea şi contextualizarea societăţii trebuiau să treacă printr-un filtru de epurare, de „artificial”, de îmblânzire, de dogmatizare. Au fost puţini fotografi care au avut curajul documentării şi expunerii unei imagini realiste. Cred că interesul pentru documentarea socială vine dintr-un fel de contra-reacţie la imaginea idilică pre-decembristă. La nivel personal, cred că fotografia şi imaginea video pot oferi instrumentele de înţelegere, raportare şi acceptare a unei societăţi dinamice, în mişcare, aflată într-o continuă tranziţie, aşa cum e societatea românească actuală.

3 Da, evident. Un muzeu al fotografiei, din punctul meu de vedere, ar trebui să ofere un cadru dinamic, axat în jurul noţiunii de expoziţie temporară, care să integreze lucrări într-un context curatorial coerent, contemporan. Un muzeu al dezbaterilor şi lecturilor, care să aibă o bibliotecă şi să ofere acces unui public cât mai vast. Să fie cât mai departe de Casa Poporului. Fără poliţişti care să te percheziţioneze.

4 Nu sunt de acord cu interdicţia de a fotografia în spaţiul public (în măsura în care fotograful păstrează un minim cod de decenţă în abordarea subiectelor…). Important mi se pare momentul publicării şi distribuţiei imaginilor, moment în care ar trebui negociat raportul cu persoana (persoanele) fotografiate. De aici până la frica de fotografie, fotofobia generalizată, amplificată de angajaţii băncilor, ai gărilor, ai instituţiilor publice, e o cale lungă. Nu sunt de acord cu interzicerea de a fotografia într-o gară, de exemplu, într-un loc în care se întâmplă o multitudine de interacţiuni şi de situaţii ce merită documentate. Ceea ce e ironic e interdicţia de a fotografia în spaţiul public la nivel individual şi instituţionalizarea captării de imagini la nivel de stat, la nivel macro. Fotografia devine un mijloc de control, un instrument la dispoziţia statului totalitar modern. Şi aici mă refer în primul rând la statele occidentale (vezi Anglia şi întreaga paranoie legată de pregătirea Jocurilor Olimpice). România, din păcate, urmează acelaşi model european, cel al hiper-controlului, de tip *Big Brother*. Între fotografierea „de jos", la nivel de stradă, fotografia cetăţenească (care nu ar trebui îngrădită) şi cea „de sus" (care ar trebui oprită) e o falie mare, care se tot amplifică.

Artiştii activişti Voina la Bucureşti

Interviu de **LARISA CRUNȚEANU**
foto: **YANA SARNA**

În luna martie 2012, doi membri ai grupului artistic radical Voina au venit în Bucureşti, invitaţi în cadrul celei de-a 5-a ediţii a Festivalului de Film Documentar „One World România". Voina este un grup de artişti activişti care luptă împotriva sistemului corupt din Rusia prin acţiuni de stradă. Câteva dintre lucrările lor includ un penis de 65 de metri desenat pe un pod din Sank Petersburg, o instalaţie cu 7 maşini de poliţie răsturnate, un craniu de 14 metri proiectat pe clădirea parlamentului, un concert punk în sala de judecată, o partidă de sex în grup într-un muzeu.

În Bucureşti, Alexei Plutser Sarno şi Yana Sarna au prezentat proiectul-turneu Voina Wanted, în apărarea lui Oleg Vorotnikov şi Natalia Sokol, daţi în urmărire de poliţia rusească. În cadrul proiectului, cei doi călătoresc prin diverse ţări unde afişează bannerul care îl prezintă pe Vorotnikov după gratii.

În Bucureşti, cei doi au afişat bannerul pe faţada Casei Poporului şi pe Muzeul de Istorie. O altă acţiune întreprinsă de Alexei şi Yana a avut loc la periferia Bucureştiului, unde aceştia au folosit substanţele din rezervorul unei vidanje pentru a scrie VOINA WANTED pe pamânt românesc. După aceasta, au avut loc două conferinţe în cadrul cărora cei doi au prezentat atât acţiuni mai vechi ale grupului, cât şi acţiunile din România şi reacţiile forţelor de ordine.

Interviul de față era programat după cea de-a doua conferință, la Muzeul Țăranului Român. Mă pregăteam să-i cunosc, când atmosfera din sală s-a aprins brusc. Unul dintre filmele proiectate arăta o confruntare între membrii Voina și mai mulți jandarmi ruși. În încăierare era și fiul lui Oleg Vorotnikov și al Nataliei Sokol, în vârstă de doi ani. După vizionarea filmului, un tânăr din sală a luat cuvântul și a spus că folosirea unui copil e un act de lașitate. Alexei l-a invitat pe scenă și l-a pălmuit, ceea ce a ridicat în picioare o jumătate de sală. Conferința s-a terminat brusc și m-am trezit în locul amenajat pentru interviu cu Alexei și Yana. Eram un pic speriată și încercam să mă adun ca să începem interviul când Alexei m-a întrebat dacă mi-a plăcut performance-ul lui.

Larisa Crunțeanu: M-a șocat, asta e sigur.
Alexei Plutser Sarno: Asta e bine. Arta trebuie să fie adevărată și oamenii trebuie să creadă că e adevărată. Înainte să ruleze filmele, eu am spus că nu poate exista protest pașnic în Rusia. Și tipul ăsta stătea în acest timp confortabil în scaunul lui, fiind foarte curajos și înțepat. Acesta a fost un performance care ilustrează folosirea violenței în momentul potrivit. Tipul pe care l-am pocnit susținea punctul de vedere al sistemului, avea o poziție împotriva prizonierilor politici și activiștilor.

L.C.: Și la prezentarea de ieri ați avut parte de o intervenție (înainte ca membrii Voina să intre în sala Muzeului Național de Artă Contemporană, patru persoane, dintre care două înarmate cu pistoale de plastic, au ocupat scena).
Yana Sarna: Da, a fost un performance al unor artiști români care au vrut să arate nivelul ridicol de securitate impus în Parlament și în MNAC în particular. Doi dintre ei n-au putut să intre nici cu pistoalele de jucărie pentru că arătau totuși ca niște arme adevărate. Performance-ul lor vroia să arate cât de stupizi sunt oamenii din instituții.

L.C.: Dar nu credeți că avea de-a face și cu faptul că voi sunteți un grup anti-sistem care avea un discurs într-o locație reprezentativă pentru putere, Casa Poporului?
A.P.S.: E o abordare liberală. Un activist care luptă pentru libertate și vrea să susțină activ prizonierii politici… trebuie să folosească toate posibilitățile pentru a scuipa în fața autorităților. Și dacă acest activist ar fi invitat la Kremlin ca să arate filmele pe care le-am arătat noi, s-ar duce și-ar spune tot ce crede despre autorități și acolo. Și dacă ar fi invitat în iad, s-ar duce și ar lipi aceste bannere pe fundul diavolului.

pagina alăturată și dreapta:
Detalii din acțiunile Voina Wanted la București

L.C.: Deci voi credeți că locația nu a contat. Atâta timp cât mesajul e unul puternic el va ajunge la autorități.
A.P.S.: Bineînțeles că mediul pe care îl folosim este important. Dar un activist care ar spune că nu vrea să performeze în Casa Poporului pentru că e un mediu mult prea conservator se gândește mai mult la imaginea și reputația lui decât la libertatea pentru care luptă.

L.C.: În prezentarea proiectului ați spus că Voina Wanted este un test al realității. Credeți că 2-3 acțiuni de afișare a unui banner pe clădirile acestui oraș v-au ajutat realmente să intrați în contact cu realitatea românească?
A.P.S.: Afișarea unui banner nu este un test al realității. Afișarea unui banner este provocarea sistemului. Reacția polițiștilor și atacul lor asupra noastră - ăsta este testul de realitate. Polițistul care l-a întrebat pe unul dintre jurnaliștii cu care eram când am lipit bannerul pe Muzeul de Istorie „tu nu le-ai spus prietenilor tăi că România nu este occident?" – vezi tu, asta e testarea realității.

L.C.: Consideri deci că acțiunile voastre din România, din ultima săptămână au fost un succes?
A.P.S.: Ăsta e doar începutul proiectului pentru noi. Vom testa realitatea în multe alte locuri și rezultatele vor fi probabil clare în câțiva ani. Pe moment, înțeleg un pic din ce se întâmplă în România. Unul dintre polițiști a fost un actor minunat în filmul nostru *Mister, mister, my friend, URSS Russia and Romania – not big difference!*. Cred că dacă aș numi autoritățile românești și parlamentul rahat n-ar fi suficient. Ar fi o insultă pentru rahat.

L.C.: Ați mai avut probleme cu polițiștii și în alte țări în care ați prezentat proiectul?
Y.S.: În Spania, reacția polițiștilor a fost foarte agresivă. Ne-au urmărit pe oriunde am mers cu bannerul proiectului și până la urmă au spart mașina unui artist care ne ajuta, fără niciun mandat sau scuză legală și au confiscat bannerul și pliantele cu fața lui Oleg Vorotnikov. Și când proprietarul mașinii le-a spus că aceea e proprietatea lui privată, ei au replicat „vrei sa ai probleme cu noi?" și au plecat.

L.C.: Am citit pe blogul tău că sunteți un grup democratic. Ce înseamnă acest lucru atunci când vine vorba de decizii? Cum vă împărțiți puterea?
A.P.S.: Fiecare decide pentru sine însuși, după care argumentăm și ne confruntăm opiniile. Puterea intervine și în cazul ăsta, dar aici vorbim de puterea intelectului.

L.C.: Tot pe blogul tău, descrii acțiunea *Beg for mercy, cop*, când ați răsturnat 7 mașini de poliție astfel: *on the judgement day, cop has to kneel down and beg us, workers of fine arts, for forgiveness. The God's punishment is coming. Repent your sins, two faced dirty-dealing cops*. Se poate spune că Voina realizează lucrarea lui Dumnezeu?
A.P.S.: (râde) Sigur că da. După moartea mea, Dumnezeu o să mulțumească grupului pentru acea acțiune. În mașinile alea de poliție, foarte mulți oameni nevinovați au fost bătuți.

LC: De ce nu vă ascundeți fețele în timpul acțiunilor pe care le faceți? Ați fi putut evita situația celor doi membri căutați de poliție dacă v-ați ascunde identitatea.
A.P.S.: Toți activiștii Voina își ascund fețele cu excepția a 4 membri. Dacă tot grupul ar fi anonim n-ar mai fi vorba de artă, ci de protest politic. Dar când 4 oameni își asumă aceste acțiuni susținând că sunt artiști și că ceea ce fac ei este artă – abia atunci o dubă de poliție în flăcări devine o lucrare de artă contemporană. Dacă cineva dă foc unei mașini în toiul nopții și își păstrează anonimatul, nu rezultă o lucrare de artă.

L.C.: Bansky, cel care a plătit cauțiunea pentru doi dintre membrii Voina își ascunde identitatea și este totuși un artist recunoscut.
A.P.S.: Bansky nu face obiectul gândurilor mele.

L.C.: Ce-o să se întâmple cu cel mai tânăr membru Voina, copilul de 2 ani al lui Oleg și Natalia, când va trebui să meargă la școală?
A.P.S.: Kasper nu s-a născut într-un spital. S-a născut acasă. Și sora lui, Mama, la fel. Sper să nu ajungă niciodată în această instituție oribilă și repulsivă numită școală, unde idioții sunt pregătiți să servească statul.

L.C.: Cât de des vă vedeți cu Oleg și Natalia? Știu că ei sunt undeva în Rusia acum, ascunzându-se de autorități.
A.P.S.: Suntem în legătură cu ei tot timpul, prin e-mail.

L.C.: Deci sunt la curent cu proiectul Voina Wanted. Dar mai sunt implicați activ în acțiunile Voina?
A.P.S.: Sigur că da, în momentul ăsta pregătesc noi acțiuni în Sankt Petersburg.

L.C.: Crezi că proiectul Voina Wanted îi va ajuta pe cei doi sau va schimba cumva situația din Rusia?
A.P.S.: Nu, dar sper ca miile de oameni care vor afla despre proiectul Voina Wanted să facă mai greu efortul polițiștilor de a-i trimite în închisoare pe Oleg și Natalia. Noi vom continua oricum proiectul și cu alți prizonieri politici ca figuri de pe bannere.

L.C.: Deci pentru cât timp intenționați să continuați proiectul?
A.P.S.: Până când toți prizonierii politici vor fi liberi!

Cam așa s-a încheiat conversația noastră, purtată în engleza și rusă și tradusă aici în românește. Apoi i-am condus în curtea muzeului, de unde urmau să plece împreună cu organizatorii One World la cină. Iar a doua zi spre o nouă destinație în care să prezinte Voina Wanted.
Grupul Voina este unul deschis, care acceptă membri indiferent de naționalitate. Pentru cei interesați să facă parte din Voina, aceasta este adresa de e-mail a lui Alexei Plutser-Sarno, autorul textelor grupului Voina și membru activ al grupului: a@plutser.ru.

Voina's activist-artists in Bucharest

Interview by **LARISA CRUNȚEANU**
photo: **YANA SARNA**

Two members of the radical art group Voina visited Bucharest in March 2012, following an invitation to participate in the 5th edition of the Documentary Film Festival "One World Romania". Voina is a group of activist artists fighting the Russian political system through street actions. Their work features actions like a 65 meter phallus painted on a bridge in Sankt Petersburg, an installation with 7 overturned police cars, a 14 meter skull projected on the Russian Parliament building, a punk rock concert in a court of law and the staging of a sex orgy in a museum.

Alexei Plutser Sarno and Yana Sarna presented the 'on tour' project Voina Wanted, a support move for Oleg Vorotnikov and Natalia Sokol who are wanted by the Russian police. The project involves Alexei and Yana traveling to various countries where they put on display a poster showing Vorotnikov behind bars. You can follow online the evolution of the project visiting http://en.free-voina.org/.

In Bucharest, Alexei and Yana have put banners on the Palace of Parliament and the National History Museum. Also, they went to the city's outskirts where they used human excrements from a sewage suction vehicle to write VOINA WANTED on Romanian soil.

In Bucharest, Alexei and Yana have put banners on the Palace of Parliament and the National History Museum. Also, they went to the city's outskirts where they used human excrements from a sewage suction vehicle to write VOINA WANTED on Romanian soil.
After this, the Voina members presented some older actions of the group together with their activity in Romania in two public presentations. The following interview was scheduled to take place after the second conference at the Muzeul Țăranului Român. I was about to meet them when the mood in the conference room suddenly became volatile. One of the movies presented by Voina was filmed during a confrontation between Voina members and Russian police. The two year-old son of Oleg Vorotnikov and Natalia Sokol could also be seen in the confrontation.
After the movie ended, a young man from the audience stood up and accused Voina of cowardice, because they had used the child as a shield. Alexei invited the man on stage and slapped him across the face, an act which made half of the room to rise up from their seats. The conference ended in chaos and somehow I ended up with Alexei and Yana at the appointed place for the interview. I was a bit scared and I was trying to pull myself together when Alexei asked me if I had enjoyed his performance.

Larisa Crunțeanu: I was shocked, that's for sure.
Alexei Plutser-Sarno: That is good. Art should be true and people should think it is true. Before showing the movies I had said that there can never be a peaceful protest in Russia. And this guy was sitting comfortably in his armchair, acting very brave and uptight. That was a performance showing how to use violence at the proper time. The guy I slapped was supporting the system, he had taken a stand against political prisoners and activists. Everybody siding with the system should be fucked until they get their tongues stuck up their asses.

L.C.: Yesterday's presentation was also the target of an intervention (before Voina entered the room at the National Museum of Art, four Romanian artists armed with plastic pistols had briefly occupied the stage).
Yana Sarna: Yes, it was a performance of some Romanian artists who wanted to expose the poor level of security at the Parliament building. Two of them were unable to get in with their plastic pistols, because they looked like real weapons. Their

pagina alăturată:
Detail from action Voina Wanted at Bucharest

performance wanted to show how stupid are the people working for state institutions.

L.C.: Would you agree that it was also about you being a protest group giving a conference in a place symbolic for the established power, the Palace of the Parliament?
A.P.S.: It's a liberal approach. An activist who is fighting for freedom and wants to actively support the political prisoners... should use all means possible to spit in the face of the authorities. Even if this activist would be invited to Kremlin to show the movies we made, he should go there and speak up his mind about the authorities. And if he were invited to Hell, he should go and stick these banners on the Devil's own ass.

L.C.: So you think that the location didn't matter. As long as the message is strong, it will reach the authorities.
A.P.S.: Of course the medium we're using is important. But an activist who says he doesn't want to perform inside the Palace of the Parliament because it is too conservative is probably thinking more about his image and reputation than about the freedom he is fighting for.

L.C.: In the project synopsis you state that Voina Wanted is a reality test. You think that sticking up a couple of banners has enabled you to really get in touch with Romanian reality?
A.P.S.: Putting up a banner is not a test of reality. Putting up a banner is an act of provocation against the system. The reaction of the police and their attack on us – that is the reality test. That cop who asked rhetorically one of the journalists accompanying us "Didn't you tell your friends that Romania is not like the West?" – you see, that is the reality test.

L.C.: Do you consider that your actions of the last week here in Romania have been a success?
A.P.S.: This is only the beginning of the project for us. We will test the reality in many other places and the results will probably become visible in a couple of years. For the time being, I understand a little about what is going on here in Romania. One of the cops was a wonderful actor in our action at the Museum of History: "Mister, mister, my friend, USSR, Russia and Romania – not big difference!", he tried to explain the situation to me. I think if I were to call Romanian authorities and the Parliament a big shit that wouldn't be enough. It would be like an insult to shit.

L.C.: Did you also have trouble with the police in other countries where you presented the project?
Y.S.: In Spain the police reacted aggressively. They followed us everywhere and they broke the car of a local artist who was helping us, without any legal mandate to do that and they seized the banner and the flyers with Oleg Vorotnikov's face. And when the car's owner told them that the car was his private property they replied "You want to have trouble with us?" and they left.

L.C.: I read on your blog that you consider yourselves a democratic group. What does that mean when it comes to decision making? How do you share the power among yourselves?
APS: Everyone decides for himself, then we back up our decisions with arguments and we confront our opinions. Power also plays a role here but it's about the power of the intellect.

L.C.: Also on your blog you describe the action "Beg for mercy, cop!" when you overturned seven police cars, in these terms: "on Judgment Day, a cop has to kneel down and beg us, workers of fine arts, for forgiveness. The God's punishment is coming. Repent your sins, two faced dirty-dealing cops." Would you say that Voina is doing God's work?
A.P.S.: (laughs) Yes, for sure. When we'll be dead, God will thank us for that action. A lot of innocent people were beaten up in those police cars.

L.C.: Why don't you cover up your faces during your actions? You could avoid a lot of trouble if you concealed your identity.
A.P.S.: All Voina activists hide their faces with the exception of 4 of its members. If all the group was anonymous, it wouldn't be about art anymore, just about political protest. But when 4 people take responsibility for these actions stating that they are artists and what they do is art – it's only then that a burning police car becomes a work of contemporary art. If somebody sets a police car on fire and conceals his identity no work of art is produced.

L.C.: Banksy, who paid the bail for two Voina members hides his identity and yet he is a famous artist.
A.P.S.: Banksy is not the subject of my thoughts.

L.C.: What will happen with the youngest Voina member, Oleg's and Natalia's two year-old son, when he reaches school age?
A.P.S.: Kasper was not born in a hospital. He was born home. And his sister, Mama, was also born at home. I hope he will never end up in that horrible institution called school, where all kinds of idiots are taught how to serve the state.

L.C.: How often do you see Oleg and Natalia? I know that they are currently somewhere in Russia, hiding from the authorities.
A.P.S.: We keep a close connection via e-mail.

L.C.: So they know about the Voina Wanted project. But are they still actively involved with Voina?
A.P.S.: Of course, they are currently preparing some new actions for Sankt Petersburg.

L.C.: Do you think that the Voina Wanted project will help them in any way or will change the situation in Russia?
A.P.S.: No, but I think that the thousands of people who will find out about the Voina Wanted project will make it harder for the police to send Oleg and Natalia to prison. We will continue the project by putting the faces of other political prisoners on our banners.

L.C.: How long do you intend to keep this project going?
A.P.S.: Until all political prisoners are free!
And that's how our conversation ended. I thanked the two Voina members and left the place asking myself for how long will this project last, when all political prisoners will be free, when art will become the most powerful tool of socio-political intervention and so on.
Voina is an open group, taking in members of all nationalities. For those wanting to set police cars on fire and be a part of Voina, this is Alexei Plutser-Sarno's e-mail address:
a@plutser.ru

Editura igloomedia

arhitectură design patrimoniu

COLECȚIA igloobooks | COLECȚIA igloobest | COLECȚIA avpi | COLECȚIA iglooprofil | COLECȚIA igloopatrimoniu | COLECȚIA iglooart

- Anuala de Arhitectură 2011/ 140 pagini, 23 lei
- Anuala de Arhitectură 2010 / 160 pagini, 33 lei
- Anuala de Arhitectură 2009 / 164 pagini, 50 lei
- Anuala de Arhitectură 2008 / 180 pagini, 45 lei
- Stuf. Tradițional înseamnă modern / 2008, 120 pagini, 40 lei

- BIROURI din România 2 / 2012, 170 pagini /45 lei
- CASE din România 4 / 2012, 170 pagini /45 lei
- LOCUINȚE COLE CTIVE din România / 2011, 198 pagini /45 lei
- INTERIOARE din România 2 / 2011, 174 pagini / 45 lei
- HOTELURI din România / 2010, 154 pagini, 45 lei
- CASE din România 2 / 2008, 170 pagini, 45 lei

- 14 birouri de arhitectură ≤ 40 / 2010, 210 pagini, 23 lei
- 13 birouri de arhitectură din România / 2008, 226 pagini, 45 lei
- Design Hotels / 2007, 228 pagini, 40 lei
- Arhitecți din străinătate / 2006, 170 pagini, 40 lei
- Arhitecți din România / 2005, 162 pagini / 35 lei

- RADU TEACĂ. Proiecte 1990-2010 / 2010, 336 pagini, 90 lei
- DORIN ȘTEFAN. Carte de bucate de arhitectură / 2009, 576 pagini, 150 lei
- LIVIU CIULEI. Cu gânduri și cu imagini / 2009, 336 pagini, 120 lei

- STUF. Case tradiționale din Delta Dunării / 2008, 192 pagini, 100 lei
- KASTELLO. Palate ale rromilor din România / 2008, 200 pagini, 80 lei
- HAȚEG. Țara bisericilor de piatră / 2007, 208 pagini, 70 lei
- Kombinat. Ruine industriale ale Epocii de Aur / 2007, 198 pagini, 70 lei

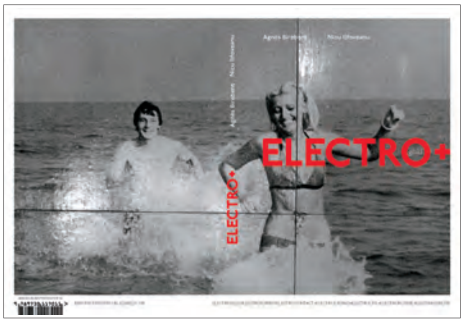
- SoNoRo – Imagining music / 2008, 178 pagini, 70 lei
- Jan Gehl – Orașe pentru oameni / 2012, 280 pagini, 18 lei

Pentru oferta editorială completă **igloo**media, abonamente și comenzi online, vizitați-ne pe: **www.igloo.ro**

9 Cronică de carte
Book reviews

1) AGNES BIREBENT și NICU ILFOVEANU,
ELECTRO +
ISBN 978–730–1–11701–1

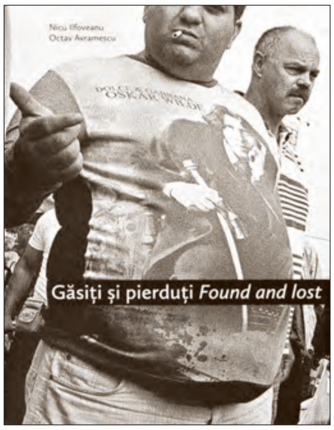
2) NICU ILFOVEANU
și OCTAV AVRAMESCU,
GĂSIȚI ȘI PIERDUȚI / FOUND AND LOST
ISBN 978–973–11702–8

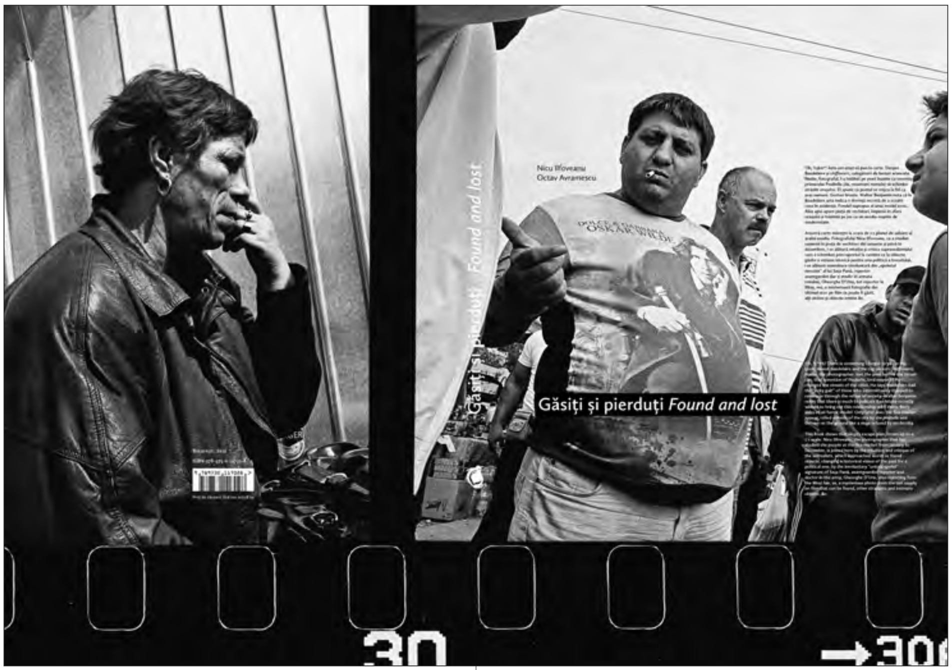


Sarea pământului… a propos de lucrările…*
text de **CLAUDE KARNOOUH**

Una din diferențele reale, non-iluzorii dintre epoca comunistă și prezentul postcomunist din România se datorează, cu toată criza economică care îi pune astăzi piedici, dezvoltării reticulare a editurilor/editării/publicațiilor. Chiar dacă după 1989 nu a fost editat numai ceea ce era mai bun – câte mediocrități, banalități, vulgarități locale și străine nu s-au publicat pentru cele câteva cărți ale marilor valori, faruri pentru viața intelectuală! A existat, desigur, întotdeauna, o muncă enormă de traducere, care din păcate nu a avansat foarte mult, din lipsă de timp, de bani și de traducători competenți; de aceea, studenților și tinerilor cercetători români le lipsesc texte de sociologie, antropologie, filosofie esențiale ale modernității. Însă, măcar de această dată să fim generoși, să privim partea bună a lucrurilor, să nu scoatem în evidență lipsa flagrantă a unor autori fundamentali uitați nu se știe de ce, ci să privim cu bunăvoință librăriile cu raioane pline de valuri de lucrări diverse, romane, poezie, cataloage de artă, diferite cărți de științe umaniste. Sunt toate la un loc acolo, de la romanele roz insipide despre iubiri contrariate și cârpite la loc, de la formele vide ale noului roman, noile traduceri din literatura universală de nivel înalt, romancieri și poeți români de calitate și talente diverse, până la proza filosofică fundamentală chiar dacă puțin greoaie a lui Husserl, de la *main stream*-ul *politically correct* de dreapta sau de stânga până la perle rare precum operele lui Heidegger și Walter Benjamin, fără îndoială doi dintre cei mai importanți gânditori ai secolului XX. Se mai găsesc și enciclopedii numeroase, mai mult sau mai puțin interesante, traduse mai ales din engleză, ori din ce în ce mai multe cărți pentru copii, din nefericire majoritatea traduceri din kitsch-ul Disney, dar și câteva încercări curajoase de a ilustra din nou povești românești scrise de mari autori precum Creangă, Slavici, Eminescu. Și, *last but not least*, situație demnă de subliniat, abundă cărțile și albumele de fotografie. S-ar părea deci că fotografia se vinde bine. Desigur, sunt în abundență mai ales fotografii nostalgice. Găsim la vrac albume cu fotografii ale familiei regale, rigidizată în pozele teatrale ale vieții publice ori semi-private din alte vremuri, vederi cu Bucureștiul sub zăpezile de altădată, dinainte de 1914, sau imagini dintre cele două Războaie Mondiale; se mai găsesc și albume care aduc aminte de timpuri mai recente, în care revedem pozele la fel de pietrificate ale conducătorilor comuniști: imagini de vacanță ale familiei Ceaușescu, la țară sau pe malul mării, cu stilul și gusturile sale de mici-burghezi post-Frontul popular, agrementate de câteva momente de nepotrivit lux precum acele promenade cu yachtul pe Dunăre unde surâsul jenat al participanților semnala cui avea ochi să vadă stinghereala de care erau pătrunși acești țărani abia urbanizați deveniți responsabili politici mai mult sau mai puțin importanți, în acele vremuri ale războiului rece. Pe scurt, într-un timp în care frontierele dispar, când românii care au ceva bani pleacă în vacanță în afara țării, într-o vreme în care statul-națiune se fărâmițează mai mult sau mai puțin rapid pentru a semăna cu o ficțiune emoționantă ca o oarecare entitate arheologică supraviețuitoare, toate aceste fotografii încearcă să rememoreze o societate, una dispărută. Astfel, fiecare album seamănă cu un fel de cenotaf istoric în care perioada de dinainte de comunism trebuie magnifiată fără nuanțe și epoca comunismului trebuie urâtă tot fără nuanțe… Cât privește România de azi, în afara multiplicării patiseriilor și a buticurilor turistice, oscilând între un protocronism de bombonieră și un

*Notă: * Este vorba de o versiune amplu remaniată a unui text care a apărut prima dată în revista Cultura, nr. 8, 1 martie 2012.*





racolaj financiar destul de obscen, ea pare inexistentă.

Or, când mi-a fost dat să contemplu, apoi să citesc cele două cărţi ale artistului fotograf Nicu Ilfoveanu, nu mi-am putut reţine surpriza nici să neg plăcerea faţă de uimirea cu adevărat captivantă pe care cărţile lui au suscitat-o atât în ce priveşte vederea mea de estet cît şi imaginaţia mea mai degrabă antropologică şi filosofică. Iată în fine cineva al cărui simţ al realului îmi vorbeşte, cineva care aruncă o privire penetrantă, în acelaşi timp dură şi compasională, asupra României prezentului nostru comun...
Electro+, ale cărei fotografii au fost punctate de textele subtile ale lui Agnes Birebent, asemenea unor scurte flash-uri, sugerează un fel de esenţă a locurilor, în care e desenată o înaintare ciudată, aluzivă şi precisă în acelaşi timp, un fel de parcurs iniţiatic care ne antrenează prin provinciile unei ţări devenite totalmente necunoscută elitelor culturale ale celor două sau trei mai mari aglomeraţii urbane. Cei doi autori, fotograful şi scriitoarea, ne iau de mînă şi ne antrenează în inima micilor oraşe uitate, Zimnicea, Babadag, Caracal, Botoşani, Galaţi, Reşiţa, Orăştie sau Bacău, despre care nimeni nu vorbeşte decât din când în când în presa de scandal, când se perpetrează vreun eveniment extraordinar, o crimă cu totul oribilă, o catastrofă naturală cu totul dramatică, un fapt divers sau politic cu totul odios sau neaşteptat...

În cea de-a doua carte pe care ne-o propune Nicu Ilfoveanu, *Găsiţi şi pierduţi*, realizată de data aceasta cu colaborarea lui Octav Avramescu, privirea ascuţită pe care Nicu Ilfoveanu o aşează pe un târg de vechituri, un talcioc, desenează tablouri de gen care induc o emoţie vie şi o empatie umană, profund umană, dar niciodată prea umană. Printre grămezile de mii de obiecte cu provenienţe nesigure şi misterioase, se văd oamenii care vând, cumpără, privesc. Obiecte care ajung să-şi termine existenţa acolo, ca din întâmplare, aduse de nu se ştie ce drame, ce doliu, ce abandon, ce plecări definitive, ce uitare voită sau nu. La târgul de vechituri, câteva din aceste obiecte, chiar cele mai degradate, regăsesc o a doua viaţă, chiar o a treia, ca şi cum valoarea lor de schimb le-ar resuscita, uneori la funcţia lor iniţială, alteori ca să le transforme în decoruri de nostalgii „în căutarea timpului pierdut". Văd acolo o altă Românie, o Românie foarte reală, simplă şi empatică, dură şi tandră deopotrvă, dar, mai ales, totalmente diferită de cea pe care ne-o livrează cotidian presa naţională, care se rezumă pentru esenţial la declaraţiile marionetelor clasei politice (dar aici marionetele nu sunt nişte păpuşi, ci politicieni vii, grosolan de vii), la elucubraţiile uneori groteşti ale grupurilor de intelectuali, bravi lachei legitimatori ai puterilor de moment, şi la povestirile de tip „people" ale amorurilor retribuite ale vampelor demi-mondene, sau a call-girls, cu bărbaţi de afaceri bogaţi, mai mult sau mai puţin dubioşi... Altfel, dacă ai nevoie de câteva reflecţii serioase asupra informaţiilor livrate în masă, trebuie să părăseşti acest fel de presă pentru una alternativă, mult mai puţin vizibilă, mai discretă.

Privirea lui Nicu Ilfoveanu este ascuţită şi caldă, e ceea ce exprimă şi transmite stilul său, o fotografie alb-negru, cu contraste atenuate, şterse, în *Electro+* – mai puţin cea care ornează coperţile 3 şi 4: prima prezintă două femei şi un copil aşezaţi la umbra unei cruci votive „îmbrăcate" cu un ştergar ceremonial, un fel de rapel postmodern la primitivii flamanzi, şi a doua, în care se vede un drum de ţară cvasi medieval, dacă nu ar fi acolo, plantate în mijlocul lui, o veche maşină Dacia şi câteva borne telefonice. În general, fotografia lui Nicu Ilfoveanu este aplatizată de blândeţea griurilor care permit imaginaţiei să plutească în mijlocul unei brume uşoare sau sub lumina zdrobitoare a unui soare estival atât de puternic că anihilează violenţa contrastelor. Traversând oraşele, frazele semnate de Agnes Birebent ne descriu în metafore şi alegorii parcursurile, fără a parafraza vreodată imaginile. Împreună, autorii ne invită să contemplăm un fel de Bunăvestire de la sfârşitul lumii, a unei lumi care a fost, cea a epocii comuniste, plantate în mijlocul unor remanenţe ale unei anteriorităţi arhaice; toate acestea sugerează o istorie umană, individuală şi socială, mai veche, care lasă să apară, iar şi iar şi în locuri diverse, puternice urme în viaţa cotidiană a oamenilor: imobile mai mult sau mai puţin delabrate, grădini publice de altădată cu un mobilier urban redus, străduţe ţărăneşti în inima oraşului modern, bulevarde rectilinii flancate de paralelipipede ca nişte piese de jocuri de construcţie pentru copii, ţigani la marginea drumului naţional privind cum trec enorme camioane şi tiruri venind de nu se ştie ce ţară străină, vitrina unui magazin care s-a schimbat atât de puţin de la o epocă la alta, doar că în prezent e plină de obiecte eteroclite toate *made in China*, sculpturi publice devenite, cu timpul, de un barochism surprinzător, aproape emoţionant... Vedem defilând de-a lungul zidurilor de beton oameni simpli, slabi sau graşi, scunzi sau înalţi, îmbrăcaţi modest... trecători în decorul cvasi ireal al unei pieţe de un modernism deja demodat, bătrînicios şi... deodată, dând pagina, o tânără fată, nici frumoasă nici urâtă, în interiorul unei camere desuete... Iată decorurile reale şi cotidiene ale unor vieţi de muncă, de şomaj sau de pensie. Iată voiajul nostru prin România de azi, călătorie la capătul apusului sau al aurorei, departe de strălucirea cluburilor de noapte ale interlopilor, de noile catedrale oferite fetişismului mărfii, acele mall-uri cu bodyguarzi cu atât mai agresivi cu cât săracii se află aproape, departe de străzile „ şic" ale capitalei, cu atât mai obscene cu cât mizerabilii vin să doarmă acolo noaptea, în faţa uşilor de intrare şi a vitrinelor Armani, Dolce e Gabbana, Rolex, Montblanc... Da, îmi place să mă plimb cu Nicu Ilfoveanu şi Agnes Birebent în aceste oraşe cvasi moarte ale României tăcute şi agonizante, atât de departe de clişeele dulcege (şi în definitiv vicioase) pentru turişti cu lovele şi în căutare de exotisme de doi bani, în aceste oraşe ţinute sub control de politicieni mafioţi, dacă ar fi să mă iau după propriile mele experienţe...
Şi totuşi, un adevăr puternic ţâşneşte din aceste imagini... un adevăr desigur tragic, cel al modernităţilor marginale, al modernităţilor incomplete, în care, în faţa zidurilor de beton, printre vechile zone urbanizate ale unui comunism real, sărăcit de lipsa de măsură a voinţei sale de putere tehnologică, în mijlocul unor peisaje semănând uneori cu nişte oraşe bombardate, trecutul pre-comunist îşi musteşte încă mizeria prin fisurile ruinelor prezentului...
Apoi, calea iniţiatică continuă. Suntem acum la talcioc... timp de un an de zile Nicu Ilfoveanu a observat acolo bărbaţi şi femei. Trupuri expuse fără ruşine, pântece enorme la soare, stomacuri şi piepturi ca nişte caltaboşi, închise în haine prea strâmte, apoi, după colţul unei mese de etalare, privirea pierdută a unei bătrâne, apoi a unei alte bătrâne, cu chipul neli-

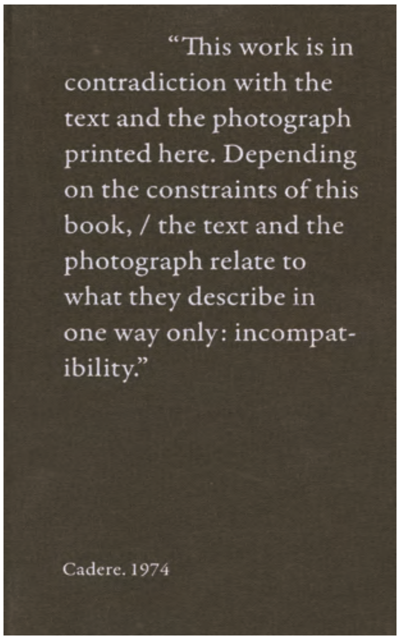
niştit, cu mâna acoperindu-şi gura cu gestul acela tipic ţărănesc pentru meditaţie şi pentru angoasă. Mai departe, surâsul unui copil fericit, care se joacă într-un bricabrac cu o pereche veche de ochelari de motociclist, un câine tolănit în mijlocul gunoaielor, fizionomii sugerând tocmeala, oferte fără efect, cereri fără răspuns, multe priviri îngrijorate, grupuri de oameni mai mult sau mai puţin identici, oameni modeşti, mulţi săraci de toate vârstele, cu capetele aplecate către obiecte, obiecte privite, contemplate, supravegheate. Omniprezente, toate aceste obiecte, poate nişte nimicuri pentru o privire îndepărtată, dar adevărate comori, adunate de unii, jinduite de alţii. Grămezi de obiecte care stau unele lângă altele, în forme haotice sau ordonate, haine aruncate ca nişte cârpe, instrumente ale unor alte vremuri puse în vrac pe o folie de plastic lângă o baltă cu apă. Sunt acolo mine de aur pentru colecţionari obsedaţi de tot felul de nimicuri, obiecte funcţionale pentru artizanul improvizat, în căutarea unei unelte ieftine. Multe unelte obosite, multe piese detaşate, mai mult sau mai puţin uzate, ca oamenii, şi grămezi de cvasi-gunoaie: aici piciorul unei păpuşi, acolo un cap sau un trunchi, imagini de vieţi dezarticulate şi de vise de copil distruse şi abandonate prea repede, pe care un bărbat deja bătrân le ilustrează de o manieră aproape tragică, fluturând imaginea unei păpuşi-înotător îmbrăcat tot în alb, în mijlocul cenuşiului generalizat.

Această lume e cea a unei României adunate la sfârşitul săptămânii la marginea marelui oraş, o Românie a cărei realitate cotidiană nu are nimic în comun cu adunările pseudo-folclorice şi cu tradiţiile lor de doi bani, cu mărgelele lor artizanale, nu are nimic cu marile discursuri despre monarhie sau despre republică, cu stările de spirit şi cu disputele finalmente insipide dintre intelectuali de renume, nimic cu noua lege a autonomiei universitare sau cu dezbaterile fără sfârşit despre mono sau bicameralism... Iarna ca şi vara, acest popor atât de dispreţuit de boierii minţii, acest popor denunţat de politicieni veroşi sau cu diplome ca o adunătură de leneşi şi de alcoolici, dar acest popor care e totuşi al lor şi fără care ei nu ar fi ceea ce sunt, adică nişte pretinse elite... acest popor e deci cel surprins de Nicu Ilfoveanu în toată spontaneitatea lui, cu gesturile şi comportamentele lui tipice, prin stilul deopotrivă delicat, minuţios şi puternic, al fotografiilor alb şi negru... Aici se află, aş îndrăzni să zic, omagiul implicit al supravieţuirii acestui popor...

În prezentarea albumului *Găsiţi şi pierduţi*, Octav Avramescu aminteşte de Pasolini din *Appunti per un romano dell'immondeza*. Câtă dreptate are el să facă această aluzie ? Da, aceşti bărbaţi şi aceste femei care se mişcă în murdării şi bălţi în zilele de ploaie, prin zăpada maculată de noroi în timpul iernii, în putorile infecte ale caniculelor estivale, da, aceşti bărbaţi şi femei şi copii care străbat spaţii devenite adesea cvasi deşertice, umbre şi zombi ai unei lumi pe cale de extincţie (România a pierdut patru milioane de locuitori în 20 de ani de tranziţie), sunt la urma urmei martorii, în sensul biblic al termenului, ai injustiţiei esenţiale a prezentului şi ai acestui nihilism metafizic care domneşte peste lume şi o generează. Şi, cu toate acestea, ei sunt sarea pământului...

traducere de **MAGDA CÂRNECI**
şi **SIMONA DUMITRIU**

André Cadere / Andrei Cădere, MNAC, Bucureşti, 2011
Editor: Magda Radu



1 2 3 · 2 3 1 · 2 1 3 · 1 2 3

text de **ADRIANA OPREA**

De fapt, nu contează câte sunt cărţile care s-au scris despre arta contemporană românească, ci ce fel de cărţi sunt, ce au de spus şi cum îşi construiesc discursul. Se pare că avem nevoie de *cât mai multe feluri de cărţi* care să ia arta românească drept obiect de interogaţie şi descoperire. O altfel de carte e *Andrei Cădere* (MNAC, 2011), editată de Magda Radu. Nu e o sinteză (cum este *Artele plastice în România 1945-1989* a Magdei Cârneci), nu e un studiu specific (cum e *Acţionismul în România în timpul comunismului* a Ilenei Pintilie), ci e aducerea în atenţie a unui artist român cvasi-absent din relatarea curentă asupra arta româneşti recente. Deşi lumea informată în general ştie despre cine e vorba, nu se pomeneşte prea frecvent în mediul artistic românesc de Andrei Cădere, nu a fost şi nu e subiectul zilei. Cartea aceasta, o cărămidă compactă învelită plăcut în textil cu un citat enigmatic din Cădere serigrafiat pe copertă, este o carte idiosincratică despre un artist idiosincratic. Îi este dedicată Ioanei Nemeş care a gândit-o grafic. Editată riguros şi structurat, arată pe dinafară şi pe dinăuntru impecabil.

Textul introductiv spune că publicaţia vrea să schimbe accentele, distanţându-se de „viziunea «ortodoxă»" asupra lui Cădere, forjată în Occident: Andrei Cădere e un artist plecat din est şi lansat în vest, care îşi va construi acolo o strategie critică de marginalitate. În naraţiunea obişnuită despre Cădere, scrisă deci în vest, el are operă abia odată ce pune piciorul în Franţa, nu înainte, iar acest înainte românesc nu există, Cădere fiind primul care păstrează tăcerea asupra a ceea ce i se întâmplase ca cetăţean şi artist în România. Dimpotrivă, textul Magdei Radu propune tocmai „o apropiere de perioada românească a lui Cădere prin prisma activităţii sale artistice desfăşurate în occident, procedând aşadar invers": dinspre artistul care face critica instituţiilor de artă occidentale înapoi şi încoace, către artistul marginal din România.

Şi într-adevăr, contribuţia cea mai importantă a volumului este susţinerea ideii că strategia lui Cădere ca artist critic în vest – bara de lemn rotund, critica sistemului instituţional al artei din vest şi munca – *le travail*, cum îşi intitula el demersul – devin mai inteligibile dacă reflectorul se mută dinspre ele ca atare spre ceea ce le-a precedat dincoace de cortină.

Statutul şi strategia lui de *insider/outsider* faţă de arta din occident fuseseră jucate cu alte costume şi decoruri încă dinainte. Scos din joc ca individ (fiind un „element cu origine nesănătoasă"), el reintră în scena artei bucureştene, ataşându-se de o zonă a ei, neoficială, şi lucrând totodată ca asistent în atelierul unuia din artiştii-cult ai regimului comunist, Corneliu Baba. Interesant, el devine model pentru câteva din picturile acestuia cu muncitori, deci se deghizează în nimeni altul decât personajul proslăvit în imaginile oficiale care celebrau şi reafirmau ideologia politică (muncitorul – subiect de cult absolut în realismul socialist al anilor '50). Deci, scos afară din societate, e înăuntru; în comunism oameni ca el „nu trebuie să existe" ideologic, cu toate astea el figurează ironic, cu o ironie cumva în ciuda lui („situaţia de viaţă"), chiar în vitrina vizuală a ideologiei de stat. Suntem în paradigma est-vest, aşadar, şi avem de-a face drept consecinţă cu o problemă de situare, problema lui Cădere ca artist. Un artist situat în marginea unei societăţi comuniste care îl exclude îşi construieşte „metoda" într-una capitalistă pornind de la aceeaşi problemă a situării – faţă de centrul şi „centrele" sistemului de artă, prin raportare la care într-un fel sau altul, el se va exclude încă o dată. Chiar şi „refuzul autobiografiei" ca artist în Franţa (nonexistenţă şi de ordin conceptual, cum se arată) poate trimite înapoi la imposibilitatea autobiografiei ca artist şi cetăţean în România (nonexistenţă socială). Dar aşa fiind, fără mamă şi fără tată, *trickster* neasimilabil şi imposibil de înregimentat, *insider şi outsider* deopotrivă, Cădere viza de fapt să scape de situare, problematizând-o, să scape în aceeaşi măsură şi de est (nu vorbeşte nimănui despre România, e ca şi cum ar lua-o de la zero în Franţa) şi de vest (face critică instituţională, dar face şi critică a criticii instituţionale din occident: fineţea fineţei). El vrea să iasă din paradigmă cu totul, să nu fie nicăieri - autoreferenţialitatea barei de lemn, obiect care „este", fără loc fix, fără trecut şi viitor, îi cadrează de aceea perfect. Artiştii visează la asta, plutirea în afara oricărei situări (numiri/reprezentări), şi Magda Radu are dreptate declarând că Andrei Cădere a rămas un artist al artiştilor. Toată paradigma est-vest şi dorinţa de a scăpa de povara ei se regăsesc în cea mai elocventă declaraţie a lui: „Eu nu sunt într-o poziţie de putere (...) Sunt un emigrant. Nu din frumoasa Elveţie, un ţinut bogat, ci dintr-un ţinut întru totul subdezvoltat şi sordid din Europa de Est. În toată lumea occidentală, un comunist e privit ca un ins sordid. Şi niciodată nu

am fost un comunist adevărat, ci un trădător, unul care și-a părăsit lumea comunistă (...) Cu alte cuvinte, în situația în care sunt, nu am nimic de pierdut."

Problema cărții derivă exact de aici, din subiectul ei: e una și aceeași problemă de situare. Unde ne aflăm? „Viziunea ortodoxă" despre Cădere e un corpus alcătuit mai ales din discurs de expoziție: marile expoziții occidentale din ultimii ani dedicate lui. Asta poate explica și accentul asupra barei de lemn, legată de ceea ce e *displayable* la Cădere, dar și opacitatea tipică, deja proverbială, a acestui *exhibition discourse* vestic față de acele ingrediente ale „sordidului" din est pe care nu le poate asimila (cum să pui în *display* „situația" din România, trecutul lui Cădere?). De altfel, una dintre aceste expoziții a fost itinerată la MNAC în 2008 în formula curatorială a Magdei Radu (*André Cadere, Peinture sans fin*), prilej cu care ea a organizat un colocviu despre Cădere. Volumul de față s-a constituit ulterior, dar are în spate o conferință cu texte și prezentări despre un artist român, ceea ce e încă atipic în literatura despre arta contemporană românească, deci meritoriu. De ce volumul nu apasă mai mult asupra acestui pedigree? Căci tot cu o expoziție a pornit totul, inițiată în occident și invitată la București: am fi avut în România acest volum și acest discurs despre Cădere în absența unei expoziții care să îl (re)aducă aici? Nu incriminez întâietatea Expoziției în arta contemporană, spun doar că e de găsit și în această ecuație.

Că mai ales discursul de expoziție – și cel monografic – sunt cele care se interesează de Cădere, ne-o arată indirect și Buchloh scriind despre arta conceptuală, și publicațiile internaționale despre critica instituțională, care „îl exclud". Dar oare ce ne arată ele nu e de fapt că pur și simplu îl trec cu vederea, îl exclud prin omisiune, printr-o așa zisă candoare, iar asta nu e tot o instanțiere a *nesituării față de el*, de identificat ca atare? Luăm distanță față de toate astea, spune Magda Radu, dar dinspre ce punct de reper? În ce anume vrem să îl recuperăm printr-un volum bilingv pe Andrei Cădere, în est sau în vest? Nu e o diferență? Căreia din cele două îi atragi atenția asupra lui și cum să îl recuperezi, odată ce ai demonstrat că el e într-un fel inclus în și exclus din ambele? Cum apare o astfel de carte în România? Există un Cădere al anilor '70, '80, '90 păstrat aici, fie și vag, subteran, pe parcurs? (Textul Ioanei Vlasiu din 1997 despre Cădere, din care autoarea reia câteva considerații în textul de aici, fusese publicat de altfel tot într-un catalog de expoziție.) Nu cer nici pe departe alte cărți, de care ar fi nevoie pentru a intra în toate astea, nu e de cerut unui volum ceea ce el nu își propune să facă. Numai că în absența semnalării acestora măcar, discursul despre Cădere în ansamblul publicației lasă impresia că plutește asemenea lui, aparent eliberat de orice situare. Vrând să disloce și să rediscute situarea lui Cădere, discursul fuzionează chiar cu problema acestei situări (e ceea ce găsesc idiosincratic în această carte).

Cu toate acestea, probleme a atins, interesante, care pot fi discutate mai departe. Vechea marotă romantică a legăturii artei cu viața poate primi o formă plauzibilă dacă e gândită, deși e nevoie de curaj pentru asta, în termenii traumei. Îmi place să cred că s-ar putea scrie despre artiștii români marcați de epurările anilor '50 sau despre diaspora artistică românească, în termenii suferinței, vinovăției, complicității, neputinței sau abandonului (iar discursul Magdei Radu, ca și al Sandei Agalides, sunt sensibile la asta). Cădere făcuse pictură în România și a continuat să facă la Paris, înainte de a renunța la mediu ca atare și a transpune termenii picturalului, ca problemă, în ontologia barelor de lemn („pictura fără sfârșit"). Dar renunțarea la pictură a unui artist din est care vine în vest, dublă, dacă despre renunțare vorbim, nu poate fi tocmai de aceea una și aceeași cu „renunțarea" unui Daniel Buren la pictură. De altfel, ce relații au artiștii români din diaspora cu artiștii occidentali? Se poate trasa o istorie în termeni de putere a relației lui Cădere – de subordonare, de tensiune sau de conflict – cu figurile de autoritate, cum erau atunci toți cei trei cu care a avut de-a face: Corneliu Baba, Harald Szeemann și Daniel Buren? Justă observația conform căreia dungile apar în câteva imagini mai întâi direct pe artist, pe tricoul lui, apoi pe bara lui de lemn. Dar într-o istorie culturală a dungilor nu e vorba numai de dunga medievală la care trimite Simone Neuenschwanden, a nebunului, copilului, clovnului, ci și de cea modernă a atletului, a banditului, a insului „special" (Picasso, alt artist care pozează în dungi). Sau a muncitorului, a omului înrolat într-o activitate (*travailleur*-ul Cădere – cum se îmbracă artiștii constituie un plan de discuție în sine). Și ce e cu toate dungile acestea în anii '60-'70? Fiindcă ce îmi place la Cădere este mai ales algoritmul matematic al dungilor de pe bare, 123 213 123, și tot așa. Textul Micăi Gherghescu, aparte față de toate celelalte, se referă de altfel la arcanele limbajului aparent cifrat, enigmatic, de cod semiotic, spre care înclina Cădere.

De fapt, e un artist la care îmi place mai întâi numele. Însă mă gândesc că un artist care nu are nimic de pierdut, nu are de asemenea nimic de câștigat (recuperare? recunoaștere? includere în discurs?). Doar că e greu să nu ai chiar nimic de pierdut, e cam greu să nu existi, să scapi de povara situării tale, să ieși din Istorie. Cartea arată că, încercând să scape de ambele, Andrei Cădere e plin și de est și de vest. Plecând mereu (mobilitatea strategiei lui), el nu a plecat niciodată. Nu s-a schimbat niciodată: cum ar fi putut să facă o artă „la centru" în Franța? Plutirea deasupra situării înseamnă totdeauna o sumă de situări neasumate, fie și prin trecerea lor sub tăcere. Dar până una alta sunt de acord cu el: „Vreau să îi enervez". Mi se pare corect.

CIPRIAN CIUCLEA
INSTALLATIONEN, VIDEO, GRAFIK
2008-2011
Editat de Klartex Verlag, Essen, 2012

white cube / black box, light screens / bold objects

text de **ADRIANA OPREA**

Ciprian Ciuclea e un artist care se mișcă între obiectual și digital. Sau *lightbox* și monitor. Sau print și interfață. Bidimensionalul și instalația; suprafața și proiecția în spațiu; staticul fizic și procesualul medial; ceea ce e opac, clar, butucănos (*bold*) și evanescența imaterială. *White cube* și *black box*. Moneda lui de schimb între acești doi poli este ecranul. Ciuclea face un soi aparte de *screen-reliant art*, în care aduce atât estetici ale urmei, *print*-ului, inscripției pe suprafețe, cât și imersii *environmental* prin proiecție video, prin difuzie luminiscentă în ambiente întunecate și prin instalaționism. Nu doar cutii digitale, ci și proiecții largi pe perete; atât tehnică exactă, controlată, de artefact, cât și iluzionism fantasmatic de spectacol magic cu lanterne. Așa că reiau: e un artist de obiect și de proiecție video deopotrivă; de materialitate și de atmosferă; de producție proprie, manufacturieră, disciplinată, și de fascinație largă, divergentă, tipică amatorului, curiosului inspirat care construiește cabinete de lucru ermetice în care se închide pentru a produce jocuri de umbre.

Sensibilitatea *black box*, insinuată în economia *display*-ului artistic odată cu arta video, îi vine așadar mănușă și aproape toate proiectele lui au ceva ambiental, sunt instalații expoziționale aseptice în care imaginea video joacă rolul cel mai important. E firesc deci ca polaritatea producției lui, între ceea ce s-ar putea numi „*hard*-ul cubului alb" și „*soft*-ul cutiei întunecate", să reiasă cel mai bine din felul în care concepe *display*-ul ei.

Obiectele lui Ciuclea, revendicând un „privitor" tradițional potrivit mediului *white cube*, sunt înfășurate în ceea ce s-a numit *screen spectatorship*: meticuloasele lui grafisme seriale apar aproape întotdeauna pe suporturi cu funcții sau aparențe de ecran. Și nu îl deranjează coexistența monitorului cu tub, *box-like*, greoi și lent, dar perfect familiar tocmai

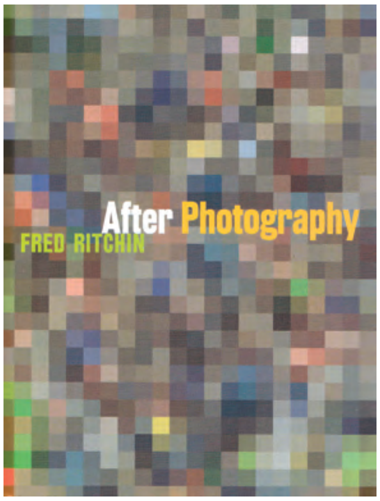
pentru că duce spre utilitate și design industrial, cu monitorul suplu, branșat la estetica fluidă, *glamour*, a ecranelor contemporane. Ce e important e că întotdeauna planează ceva, rezidual, din acele *magic arts* alimentate de geometria de abur a tehnologiilor pentru proiecția luminii, care învăluie acest „privitor" și îl leagănă în interiorul unui mediu de difuzii, refracții, suprapuneri și evanescențe.
Și, paradoxal (sau poate nu), această „magie" medială rezultă din consecventele lui incursiuni în știință (un câmp discursiv cel puțin la fel de populat de imagini, în ciuda opiniei curente, ca arta). Ciuclea e un artist care tatonează curios alte discipline, ca medicina, optica sau cosmologia, angajându-se în proiecte cu aer de laborator în care pipăie cu ustensilele proprii cultura vizuală a experimentului riguros din cercetarea de specialitate a domeniilor „exacte". Însă pe lângă acest științific vaporos, și tocmai în complicitate formală cu el, producția lui are un puternic estetism, o vână de educație vizuală făcută la istoria artei.

ROSTOPASCA... PRE LIMBA EI

ERWIN KESSLER (COORDONATOR)
EDITURA NOI MEDIA PRINT, COLECȚIA *ARTACUM*, 2011

text de **DIANA MARINCU**

Colecția *artAcum*, coordonată de Erwin Kessler, își propune „să cartografieze amplul spațiu cu relief accidentat, cu piscurile și mlaștinile sale, cu acele dezbateri, căutări și reușite care spun neașteptat de mult despre evoluția culturii și societății românești după 1989", după cum se menționează în introducere. Mizând pe surprinderea dezbaterilor și transformărilor scenei de artă din România, acest proiect editorial pare a avea ambițiile cercetării peisajului artistic postcomunist, insuficient cunoscut și reevaluat critic. *Rostopasca pre limba ei* deschide această colecție dintr-o nevoie de a surprinde „fenomenul viu al artei de acum", după cum se precizează în textul introductiv semnat de Erwin Kessler. Cartea s-a construit ca „un volum hibrid, prin care este redat unul dintre cele mai semnificative momente ale artei românești recente."
Cu toții resimțim lipsa instrumentelor și reperelor necesare cercetării artei din România ultimelor decenii și privim critic stilul anecdotic cu care se răspândește istoria unor evenimente semnificative, dar prea puțin documentate. Ne uităm cu suspiciune la un muzeu național de artă contemporană care nu formulează un discurs coerent despre arta românească recentă și contemporană. Ne-a lipsit mult timp o revistă de artă cu o apariție regulată și cu o activitate pe termen lung. Și așteptăm cu interes orice publicație de artă care să mai diminueze aceste lipsuri. Din păcate, însă, *Rostopasca pre limba ei* nu reușește să suplinească lipsa bibliografică despre care vorbea coordonatorul cărții, dovedindu-se mai degrabă o lucrare plină de anecdote și întâmplări, de nostalgii și frustrări.
Interviurile cu Angela Bontaș, Alina Buga, Nicolae Comănescu, Dumitru Gorzo și Alina Pențac alcătuiesc corpul mare al acestui volum, la final adăugându-se textele grupului, o trecere în revistă a expozițiilor și postfața *Fotografie de grup cu grup absent* a lui Erwin Kessler. Metodologia consemnării interviurilor este elaborată după o grilă de întrebări neutre și distante, însoțite de notații despre starea de spirit a intervievaților. Studenții de la Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI) au interogat membrii grupului Rostopasca, respectând acest chestionar prestabilit, ușor adaptat, ulterior, în funcție de răspunsuri. Interviurile au avut loc în același interval de timp, evitându-se, astfel, posibilele scurgeri de informații privind conținutul chestionarului. „Datorită concomitenței interviurilor și a repartizării subiecților pe grupe, nici unul dintre membrii Rostopasca nu a fost informat în prealabil despre conținutul depoziției celorlalți membri și nu a putut profita de datele sau de înregistratrea atitudinilor acestora pentru a-și construi o anumită imagine sau pentru a-și putea structura informația doar pe criteriul atractivității și noutății datelor oferite", precizează autorul. Pentru a privilegia autenticitatea și spontaneitatea, răspunsurile artiștilor nu sunt revăzute, selectate și cosmetizate de autor. Amintirile devin singurele repere în conturarea imaginii grupului și redundanțele, naivitățile sau chiar lapsusurile intervievaților rămân intacte în volum. Spre exemplu, la prima întrebare a chestionarului (enumerarea membrilor Rostopasca), Angela Bontaș uită numele Alinei Pențac. Acest lucru nu este îndreptat ulterior, ci consemnat precis. La fel sunt multe alte detalii cărora nu li se explică în nici un fel relevanța în economia cărții.
În ciuda faptului că întrebările formulate de studenții CESI sunt de cele mai multe ori foarte aride și neinteresante (Care este cea mai războinică lucrare? Cum percep ceilalți membri actualmente activitatea lor în Rostopasca? Era vreun artist care v-a influențat? Când vorbiți cu foștii membri, rememorați trecutul? Regretați sau apreciați pozitiv experiența Rostopasca? etc), artiștii reușesc, pe alocuri, să facă acest text captivant și să surprindă foarte bine contextul instituțional și politic al anilor 1998-2001.
Totuși, dacă publicul caută nuanțe, idei, opinii critice, analize teoretice sau cercetări obiective, va fi, cu siguranță, dezamăgit. Întrebările naive ale studenților sunt completate de textele părtinitoare ale autorului, din care citez un fragment despre refuzul duo-ului artistic Mona Vătămanu și Florin Tudor de a participa la această publicație: cei doi „au devenit, în scurt timp, capabili să execute ceea ce se cere, așa cum se cere, și cu impactul scontat. Ce își poate dori mai mult un artist, fie el și cuplu?! Este lesne de înțeles de ce cei doi nu mai vor să fie asociați cu grupul care le-a permis accesul către lumea bună a artei internaționale: în ultimă instanță, atitudinea nonconformistă marca Rostopasca viza și delegitima tocmai acest tip de înregimentare de rețea și rețetă pe care cuplul Floe și Mona l-au îmbrățișat. În consecință, despărțirea de Rostopasca nu este un act sordid, o desolidarizare vanitoasă, ci o declarație scrupuloasă de principii teoretice și estetice, un gest artistic și social conștient și asumat. (...) După despărțirea de Rostopasca, ei au recurs, ca și alții, din varii domenii, la un veritabil design identitar, la o schimbare de sex politic (...), ce impunea radierea neconcordanțelor și apartenențelor anterioare, a referințelor discordante în raport cu opțiunile lor actuale." Astfel, conturul grupului Rostopasca depinde de amintirile uneori înșelătoare sau irelevante ale artiștilor intervievați și de antipatiile personale ale autorului care deformează ceea ce ar fi trebuit să constituie setul de instrumente critice proprii oricărui teoretician al artei.
O parte, totuși, interesantă a cărții, alături de cronologia utilă și textele lucrărilor de la final, este cea în care fiecare artist descrie atmosfera și spiritul Rostopasca. Acolo disensiunile dispar, grupul se coagulează din nou și nostalgiile își au rostul lor. Atmosfera de gherilă în care au avut loc toate expozițiile Rostopasca, de la *Non Stop Painting* din 1998, la Atelier 35, până la *Dispariția mistică*, participarea lor la Bienala de la Veneția din 2001, printre ultimele apariții publice, i-a unit pe artiști în ciuda diferențelor dintre ei. Foarte bine sintetizat de Nicolae Comănescu, spiritul de grup specific pentru Rostopasca ar arăta cam așa: „Nu era conceptual, era un soi de reacție la tot ce aveam pe tablă în momentul ăla. Era un soi de negare violentă a mai multor direcții, violentă și relaxată în același timp. Era acțiune liberă și pură (...)." Alina Pențac vede specificitatea grupului ca pe un curaj de a spune lucrurilor pe nume: „Nu încercam să ne dăm după deget. Noi fix ceea ce simțeam și ceea ce voiam, spuneam, fără să ne fie frică de nimic și de nimeni. Chiar dacă în anii aceia mai existase acea închistare academică." Și, totul se făcea, după declarația Angelei Bontaș, „cu o mare plăcere, plăcerea cu *P* mare de a încălca regulile."
Încercând să transpună grafic trăsăturile unui grup artistic neconvențional și „cool", volumul eșuează într-un ambalaj haotic și strident. Imaginile sunt adesea suprapuse peste texte, caracterele de litere sunt diferit alese în funcție de fiecare capitol și uneori complet ilizibile. Grafica aceasta foarte obositoare și inegală stilistic este nerecomandată textelor atât de lungi și captivante, cum sunt interviurile. De asemenea, o contribuție la confuzia cititorului o aduce și amestecul cronologic al lucrărilor (Gorzo este prezent numai cu picturi din 2011).
În postfața *Fotografie de grup cu grup absent*, Erwin Kessler subliniază importanța grupului ca reper artistic și moral: „Rostopasca este modelul primei generații artistice care iese din mitul eroic al discursului maxim, al discursului maniheist și monocord, (...) în permanență în dispozitiv de atac, pentru a scoate arta din ghetoul strict artistic." Printr-o concluzie expeditivă, destrămarea grupului este pusă pe seama tentației scenei internaționale de artă și a pactului cu piața. Din păcate, după o probă de răbdare și perseverență, parcurgerea acestui volum alimentează frustrarea bibliografică pe care autorul promitea în introducere să o potolească, din cauza privării artiștilor prezenți aici de atenția și rigoarea pe care ar fi meritat-o din partea unui critic de artă.



FRED RITCHIN
AFTER PHOTOGRAPHY

text de **CARMEN DOBRE**

Fotografia a fost întotdeauna examinată în funcție de două perspective care au primit diverse formulări în istorie: vorbește ea mai degrabă despre alegerile și determinările ideologice ale autorului sau despre realitatea fotografiată?; este ea reprezentare (în sensul în care antrenează o serie de semnificanți și nu de referenți) sau document?; este index sau icon? Pentru a asigura mai multă claritate acestui text, voi folosi ultima întrebare ca punct de pornire. Conform scrierilor lui Charles Sanders Peirce, un index evidențiază următoarele particularități: are o legătură directă cu o ocurență reală și unică în timp și spațiu (referent) și nu poate exista fără aceasta; își denotă referentul fără a-l conota; nu se aseamănă realității la care face referire și nu oferă informații despre aceasta. Pe de altă parte un icon are o relație de asemănare cu referentul său și nu presupune neapărat că acesta din urmă este un obiect real care preexistă reprezentării. Din acest punct de vedere, iconul are capacitatea de a generaliza și de a diminua legătura dintre semn și referent. În principiu orice fotografie – atâta vreme cât nu a fost manipulată – este un index (indică o sigularitate) și un icon (produce o imagine care se aseamănă cu referentul său și conține medierea autorului fotografiei). Cu toate acestea anumite fotografii – chiar dacă nu sunt înscenate – tind să fie într-o mai mare măsură index decât icon și vice versa. De pildă, gradul zero al unei fotografii pictorialiste este într-adevăr indexicalitatea, în sensul că, dacă obiectele fotografiate nu s-ar fi aflat în fața camerei, fotografia respectivă nu ar fi existat. Pe de altă parte o imagine pictorialistă reflectă mai degrabă preocupări pentru reprezentare decât pentru subiect. Acesta din urmă este un pretext pentru a dovedi abilitățile artistice ale fotografului și în consecință imaginea rezultată are o dimensiune iconică mai pronunțată decât alte fotografii analogice.
Apariția fotografiei digitale a revitalizat dezbaterea despre fotografie ca index sau icon. În anii '90, W. J. T. Mitchell și Fred Ritchin au văzut în mediul digital separarea imaginii "fotografice" de realitatea la care analogicul trebuia să facă referire, eliberarea finală de indexicalitate și începutul erei post-fotografice. Cartea lui Fred Ritchin, *After Photography*, a fost publicată pentru prima dată în 2008 și continuă punctul de vedere susținut de autor încă de la primele sale publicații. Ritchin consideră mediul digital ca fiind complet diferit de cel fotografic. Este abolit conceptul de punctum temporal care prescrie că o fotografie nu este rezultatul unui lucru opțional real ci al unui obiect în mod necesar real. Având în vedere că în digital legătura dintre semn și referent este ruptă, prezența subiectului în fața camerei într-un moment trecut nu mai este relevantă. Co-prezența subiectului și a fotografului în acel moment privilegiat al apăsării declanșatorului nu mai are importanță în condițiile în care imaginea rezultă mai degrabă din post-procesare. Rolul de martor al fotografului dispare. Timpul fotografic nu mai este redus la momentul expunerii negativului. Este evacuat din economia digitalului felul în care fotografia analogă anunța moartea subiectului sau chiar a privitorului (conform unei lungi tradiții critice din care fac parte Roland Barthes, Susan Sontag sau André Bazin) în mod paradoxal prin încercarea de a conserva o prezență. Este operată și o distrugere a aurei fotografiei care decurge din cultul originalului întrucât imaginea digitală lipsită de materialitate nu mai acumulează istoria propriei supraviețuiri și poate fi diseminată la infinit pierzându-și existența în „acum și aici". Prin eliminarea funcției indexicale fotografia digitală se apropie mai degrabă de pictură decât de fotografia analogică. Acestea sunt pe scurt diferențele între digital și analog pe care Ritchin le expune în cartea sa.
Cu siguranță apariția mediului digital a determinat schimbări importante în felul în care percepem imaginea fotografică. Mediul analog a fost de multe ori folosit în istorie pentru a produce imagini trucate, deci iconice, în scopul de a dovedi că fotografia este artă sau cu intenția de a înșela privitorul. Două exemple timpurii sunt *The Two Ways of Life* al lui Oscar Gustav Rejlander sau rearanjările produse de Alexander Gardner în imaginea celebră din bătălia de la Gettysburg. Fotografia a reflectat întotdeauna intențiile autorului și nu a constituit niciodată o simplă transcriere a realității. Însă în epoca analogului manipulările nu erau foarte la îndemână, nu foarte mulți oameni aveau acces la o cameră obscură și publicul nu era foarte educat cu privire la eventualitatea trucării fotografiilor. Ritchin are dreptate când afirmă că frecvența cu care se produc manipulări ale imaginiilor fotografice în era digitală este incomparabil mai mare decât în trecut. În prezent, privitorul obișnuit este conștient de distanța dintre fotografiile intens procesate din reviste și subiecții fotografiați. Ritchin merge până într-acolo încât afirmă că aceștia din urmă nu mai există în mediul digital. În consecință, neîncrederea în imaginea fotografică și în funcția ei documentară a crescut exponențial. Pe de altă parte, digitalul a înlocuit analogul în totalitate în fotojurnalism și în fotografia de amator, însușindu-și rapid funcția documentară caracteristică acestor domenii. În continuare se produc fotografii digitale care funcționează ca documente în albume de familie, ziare, arhive sau curți de justiție. Prin urmare, simpla apariție a unei noi tehnologii nu poate schimba în totalitate felurile în care este folosită fotografia în societate. În *Burning with Desire*, Geoffrey Batchen afirmă că fotografia indexicală va înceta să fie relevantă în societate numai când dorința de a fotografia și economia învestirilor și cunoașterii aferente acesteia vor dispărea. Vom fi martorii schimbărilor radicale despre care vorbește Ritchin numai atunci când în societate și cultură se vor produce niște schimbări epistemice care să facă irelevantă legătura fotografiei cu realitatea și trecutul.
Un alt contraargument este furnizat de Mary Ann Doane care vede în orice mediu o sumă de constrângeri și de rezistențe individuale ale practicienilor la aceste constrângeri. Prin urmare, un mediu nu înglobează numai propria materialitate ci și felul în care reacționează la ea cei care îl abordează. În cuvintele lui Doane orice mediu este "un impediment înlesnitor". Astăzi ar fi de neconceput să definim specificitatea mediului fotografic, având în vedere multitudinea de folosiri nespecifice în relație cu practicile precedente. În egală măsură, mediul digital este și el utilizat în diverse scopuri, unul dintre acestea fiind cel documentar și beneficiind de o largă răspândire.
Consecința populării lumii contemporane cu imagini (digitale) este în opinia lui Ritchin o accentuare a rupturii dintre individul modern și realitate. El susține că manipularea digitală a fotografiilor a pregătit drumul pentru modificările genetice, însă în egală măsură se poate argumenta că automodelarea este o trăsătură a modernității și a individualismului. De asemenea, a afirma că realitatea este gradual înlocuită de imaginile pe care le primim prin intermediul presei, entertainmentului și publicității exprimă o poziție la fel de esențialistă ca aceea care postulează că realitatea ca atare transpare din imaginea fotografică. În *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag respinge, cu privire la fotografia de război, considerațiile teoretice de tipul celor formulate de Baudrillard. Ea subliniază absurdul și aroganța unei afirmații potrivit căreia faptul că cineva privește din fotoliu imagini ale suferinței altora diminuează realitatea acelei suferințe. În cele din urmă realitatea nu poate fi redusă la simulare, indiferent de cantitatea de imagini cu care suntem bombardați.
În concluzie, *After Photography* furnizează o lectură captivantă pe măsură ce ni se expun avantajele, pericolele, și exemplele celebre de utilizare a mediului digital. Însă realizarea la scară mare a potențialului pe care Ritchin îl vede în digital – ruptura totală dintre imagine și realitate – mi se pare greu de prezis.

COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

Strada Băiculeşti Nr. 29, Bucureşti 1
Tel/fax: (021) 6673360 / 0742833023

+ CULORI ULEI EXTRAFINE

+ CULORI TEMPERA CONCENTRATE

+ CULORI TEMPERA FINE

+ CULORI ACRILICE

+ ACUARELA

+ GUAŞE

+ TEMPERA PENTRU ELEVI

+ GRUND PENTRU PICTURĂ

+ CREIOANE PENTRU INSCRIPTIONAT

+ ESENTA PETROL PENTRU PICTURĂ

+ ULEIURI SICATIVE PENTRU PICTURĂ

+ ULEI DE IN PENTRU PICTURĂ

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

#10 Info Art
MARTIE - AUGUST 2012

GALERII ALE UAP DIN ROMÂNIA

ALBA IULIA

Galeria de Artă
B-dul 1 Decembrie 1918, Bl. M 9-10, parter; Tel./Fax: 0728 444 628
e-mail: dan@uapalba.ro;
www.uapalba.ro/ro/index.php

ARAD

Galeria „Delta”
Str. Mihai Eminescu nr. 2,
Tel.: 0257 281371, Fax: 0257 281971;
e-mail: contact@galeriadelta.com;
www.galeriadelta.com

BACĂU

GALERIA Nouă
Str. Nicolae Bălcescu 12, parter;
Tel.: 0234 545618;
e-mail: uapbacau@gmail.ro
http://publikartis.wordpress.com/
www.farafiltru.net

Mihai Coţovanu – expoziţie de pictură
02.04 – 14.05.2012
Curator: Mihai Coţovanu

GALERIA „Ion Frunzetti”
Str. Nicolae Bălcescu nr. 12, etaj
Tel: 0234 545618

„B” – expoziţie de pictură a absolvenţilor maestrului Ilie Boca – 17 participanţi /60 lucrări.
02.03 – 02.04.2012.
Curator: Dionis Puşcuţă

Aurel Stanciu – Sfinţi cu ochii scoşi – pictură.
06.04 – 10.05.2012
Curator: Aurel Stanciu

Nastasa Fortu – Apocalipsa – pictură şi grafică.
11.05 – 10.06.2012.
Curator: Carmen Murariu

GALERIA Geneza
Str. T. Vladimirescu, Bl 2 Select
Moineşti, jud. Bacău
Tel: 0234 362837

BAIA MARE

Galeria de Artă
B-dul Bucureşti nr. 6,
Tel: 0262 212 025;
e-mail: uapbaiamare@yahoo.com

BRĂILA

Galeria de Artă
Str. Mihai Eminescu nr. 18-22, Bl. 7, Sc. 1, Tel./Fax: 0239 613 980;
e-mail: ghmosorescu@yahoo.com

Plastica mică – expoziţie naţională. Expun 49 de artişti din Brăila, Galaţi, Bucureşti, Sibiu, Râmnicu Vâlcea, Germania, lucrări de pictură, grafică, sculptură, artă decorativă.
03.03 – 31.03 2012
Curator: Gheorghe Mosorescu

BRAŞOV

Galeria Europa
Str. Mureşenilor nr.1
Tel.: 0723416621,
Tel./Fax: 0268 541705,
nicolae_daicu@yahoo.co.uk
http://bvart.ro/expo/f_expo.htm

„Kiállítás”
pictură, grafică, sculptură. Expun artiştii: Dimény András, Abrahám Imola, Tomos Tunde, Sipos Gaudi Tunde, Kovács Csaba şi Vetro B.S. András.
01.03. – 15.03.2012
Curator: Dimény András

Daniel Roşca – sculptură şi **Diana Popescu** – pictură – obiect
01.04 – 15.04.2012
Curator: Ana Cânpean

„Capitalisme”– Salon internaţional de caricatură
16.04. – 30.04.2012
Curator: Nicolae Daicu

„Art Connections”
– expoziţie de artă contemporană internaţională (Atelier 35) cu artişti din România, Israel, Cipru, organizată în cadrul evenimentului „Zilele Braşovului 2012” – grafică, pictură, sculptură, obiect, artă video la Centrul Cultural Reduta Braşov
19.04. – 22.04.2012
Curatori: Agata Secelean şi Ana Cânpean

Toysareus – Vladimir Ioan Ţăroi – instalaţie • 01.05 - 22.05.2012
Curator: Ioan Ţăroi

Schiţă de călătorie – Ţările nordice – Aurelia Stoie Mărgineanu – acuarelă şi guaşă • 07.06. – 18.06.2012
Curator: Nicolae Daicu

BUCUREŞTI

Galeria „Orizont”
B-dul N. Bălcescu nr. 23 A, sector 1,
Tel. 021 312 6723
www.galeria-orizont.blogspot.com;
www.uap.ro

Salonul Naţional de Miniatură Textilă
07.03 – 18.03.2012
Curatori: Marijana Biţulescu, Dan Roşeanu

MIX – Salonul de Arte Textile 2012
două secţiuni distincte, care se concretizează în două expoziţii succesive. *MIX/ Parietal/ Ambiental* cuprinde zona dedicată tapiseriei clasice şi variantelor ei actualizate(haute lisse, basse lisse, broderie, imprimerie, colaj textil, tehnici mixte ş.a.). *MIX/ Tridimensional/ Experimental* este reprezentat de obiectul textil (post)modern, tehnicile de autor, instalaţia, mix media ş.a.).
22.03 – 18.04.2012
Curatori: Dorina Horătău, Carmen Croitoru

Ecaterina Ajder – Rapsodii cromatice – pictură / artă textilă
21.04 – 03.05.2012

Grafică Satirică– expoziţie de grup
07.05 – 18.05.2012
Curator: Vasile Olac

Salonul Sticlei
21.05 – 01.06.2012
Curatori: Lucian Butucariu, Marian Mihalache, Maftei Gheorghe
Arina Alexandru Gheorghiţă – pictură
04.06 – 15.06.2012

Ceramică – Sticlă – Metal – licenţă/master, UNA Bucureşti, promoţia 2012
18.06. – 29.06.2012
Curator: Lucian Butucariu

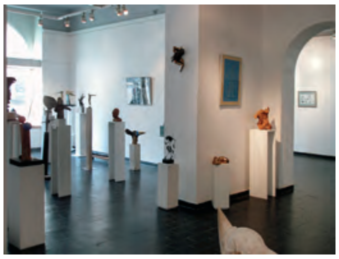
Licenţa Master – grafică de la UNA - Bucureşti
02.07 – 13. 07.2012
Curator: Ion Atanasiu Delamare

Maria Cismaru – Joc cosmic – pictură
16.07 – 27.07.2012

Cristina Oprişenescu – Locuri şi figuri de legendă – pictură şi tapiserie
30.07 – 10.08.2012

Ion Minoiu – Familia – pictură şi ceramică
13.08 – 24.08.2012

Galeria „Simeza”
B-dul Magheru nr. 20, sector 1
Tel: 021 317 3825
www.simeza.blogspot.com



Expoziţia 20 – grafică, studenţii clasei prof. dr. Mircia Dumitrescu
10.03. – 23.03.2012
Curator: Mariea Petcu Chiobaş

Şelari 13 – pictură şi grafică artiştii care au studiouri de creaţie în Str. Şelari nr. 13.

25.03 – 07.04.2012
Curator: Emilia Perşu

Gabriela şi Ion Draghici – Jurnal de călătorie – grafică
09.04. – 22.04.2012

Lucian Butucariu – Închipuiri
– desen şi obiecte de sticlă
24.04. – 07.05.2012

Paralele – Padova, Expresii, Ochiul interior – expoziţie colectivă de grafică: Vasile Anghelache, Toni Avram, Nicolae Macovei-Makovei
09.05. – 22.05.2012
Curator: Vasile Anghelache

Elena Hariga – Despre timp
– sculptură şi desen
24.05. – 06.06.2012

Falsa pudoare– Marius Barb/Barbone şi Ileana Ştefănescu/Ile Ştefi – pictură
11.06. – 21.06.2012

Gravură – Sculptură
23.06. – 06.07.2012
Curatori: Luiza Barcan şi Iuri Isar

Formă – Comunicare – Dialog
– – expoziţie colectivă de pictură: Eugen Cioată, Eleonora Cioată, Adrian Mihalache
08.07 – 21.07.2012
Curatori: Eugen Cioată şi Emil Pavescu

„Fără frontiere, culorile – oglinzi ale sufletului" – Elena Anton şi Pedro Gonzales – pictură
23.07 – 05.08.2012
Curator: Roxana Păsculescu
Florin Dragoş Neagoe – „Visele lui Petrişor" – instalaţie/sculptură

Galeria „Centrul Artelor Vizuale" „Căminul Artei" - parter - etaj
Str. Biserica Enei, nr 16, parter - etaj
Tel.: 021 312 6766
www.uapr-pictura-bucuresti.blogspot.com

FemART – expoziţie de grup multimedia
25.02. – 09.03.2012
Curatori: Magda Cârneci, Marilena Preda Sânc

Robert Vraciu – Jazz – pictură
11.03 – 24.03.2012

Corp 2012 – pictură
Corpul 2012 Teritoriu al negocierii inepuizabile dintre natură şi cultură, disponibil primitivismului, regăsit mereu ca o subversivă nostalgie după o inocenţă şi putere obscură, sau dimpotrivă, sofisticat, transformat după exigenţe impuse de-a lungul istoriei, de idealuri şi fantasme, de exigenţe şi somaţii pragmatice, corpul se impune conştiinţei culturale ca o ireductibilă provocare...
26.03 – 08.04.2012
Curatori: Alexandra Titu şi Constantin Prut

Daniel Răguşitu - Himmel – semne pe cer– pictură
10.04. – 23.04.2012

Salon Mic – pictură, grafică, sculptură şi arte decorative
25.04.- 08.05.2012
Curator: Ionuţ Barbu

Constanţa Caz 012 – expoziţie internaţională multimedia.
După ce a produs o serie de evenimente multimedia în spaţii neconvenţionale, (cazemată, o vilă neterminată, gara din Constanţa), proiectul CONSTANŢA CAZ 012 s-a desfăşurat de această dată în galerie, având un caracter preponderant retrospectiv. Expoziţia conţine lucrări de instalaţie, video, fotografie, pictură şi

performing, realizate de artişti din Constanţa, Bucureşti, Austria, Italia, Danemarca şi Wales – Anamaria Avram, Gabriel Brojboiu, Ruxandra Brojboiu, Constantin Gheorghe, Georgiana Cozma, Helga Gasser, Gabriela Gheorghe, Hotel ProForma, Johann Jascha, Flavia Lupu, Antonio Manfredi, Iulia Pană, Dan Perjovschi, Wanda Zyborska/ Glyn Davies.
10.05 – 23.05.2012
Curator: Gabriel Brojboiu

Florin Menzopol – pictură
25.05. – 07.06.2012

Marilena Cane – Relief interior
– pictură
11.03. – 24.03.2012

Rodica Marinescu – Evocări
– pictură şi grafică
26.03. – 08.04.2012

Constantin Ritivoiu – Continuitate
– pictură
10.04 – 23.04.2012
Cătălina Codreanu – pictură
25.05.- 07.06.2012

Intersections/2012 – Expoziţie anuală, reprezentativă pentru activitatea FADD cu participarea tuturor departamentelor din această facultate, pentru a crea o imagine de ansamblu asupra artelor decorative la nivel universitar.
09.06 – 22.06.2012
Curator: Lisandru Neamţu

Elisabeta Cristea – „Fascinaţia Naturii"
24.07 – 06.08.2012

Galeria „Galateea"
Contemporary art
Calea Victoriei nr.132, sector 1
Tel.: +40 21 3173814
e-mail: galeriagalateea@yahoo.com
www.galeriagalateea.blogspot.com

Lucian Ţăran – My Girls – ceramică sculpturală – paperclay
„Intangibile, fragile. Te privesc, se uită la tine! O expoziţie colcăind de vitalitate, care face din docilitatea argilei o orgie imagistică. O lume a tinereţii şi a sincerităţii, obraznică şi liberă – aşa cum visăm uneori – unde tragicul nu îşi are locul. Nu ne permitem să tratăm cu seriozitate decât cea mai important preocupare omenească, jocul."
08.03 – 26.03.2012
Curator: Georgiana Cozma

Nicolae Moldovan – Forma minimală
– ceramică

Expoziţia reuneşte lucrări care trăiesc în primul rând prin forma curată, esenţializată şi forţa dată de aceasta. Din când în când, „forma mamă" interacţionează cu elemente de o altă consistenţă şi materialitate, acestea intrând în conflict, agresând-o.
29.03. – 16.04.2012
Curator: Cristina Bolborea

Ceramics Now – Expoziţie internaţională de ceramică
lucrări ale artiştilor ce apar în numerele revistei Ceramics Now: Arina Ailincăi (RO), Chang Hyun Bang (KR), Antonella Cimatti (IT), Patrick Colhoun (UK), Romana Cucu Mateiaş (RO), Carole Epp (CA), Simcha Even-Chen (IL), Shamai Gibsh (IL), Mark Goudy (US), Roxanne Jackson (US), Marta Jakobovits (RO), Margrieta Jeltema (IT), Maciej Kasperski (PL), Jim Kraft (US), Cynthia Lahti (US), Claire Muckian (IE), Connie Norman (US), Aniela Ovadiuc (RO), Oriana Pelladi (RO), Eugenia Pop (RO), Cristina Popescu Russu (RO), Liza Riddle (US).
19.04. – 07.05.2012
Curator: Romana Mateiaş
Coordonatori: Vasi Hîrdo, Adela Bonaţ

Sculptorii și teracota – expoziție de grup: Reka Csapo Dup, Gheorghe Marcu, Vlad Aurel și Elena Lot Vlad, Mircea Roman, Liviu Russu și Liana Axinte – *sunt șapte dintre cei mai valoroși artiști contemporani, a căror carieră este deja notorie– un eșalon edificator și prestigios al acestui demers*
10.05.- 28.05.2012
Curator: Simona Tănăsescu

Marius Silviu Georgescu – Crisalide – ceramică și sticlă
Expoziția se prezintă sub forma unui dialog între două materiale, ceramica și sticla, care prin culoare și transparență ne introduc într-un univers al metafizicii și al simbolurilor.
31.05 – 18.06.2012
Curator: Bianca Boeroiu

Invitați în atelier – *un proiect prin care se arată potențialul pe care îl oferă ceramica prin cromatică, plasticitate și construcție în relația cu pictura, sculptura și arhitectura. Invitații care au lucrat în atelierele de ceramică sunt nume consacrate ale artei și arhitecturii contemporane, cu o sensibilitate autentică:*
Horia Paștina, Mihai Sârbulescu, Stela Lie, jAN Eugen Vasile, arh. Adrian Berindei, Gheorghe Anghel, Silvia Radu, Vasile Tolan, Aurel Vlad și Liviu Russu.
22.06 – 09.07.2012
Curator: Gherghina Costea
Coordonatori: Ioana Șetran și Cristina Popescu Russu

Pământ – Foc – Fum – expoziție de ceramică și email pe metal a grupului Cerart: Birtalan Vidra Éva, Bucur Mana, Crăciun Gheorghe, Crăciun Judit, Csiki Vidra Orsolya, Csorvási Szabó Laszló Attila, Forro Agnes, Moldovan George, Moldovan Mária, Mureșan Gheorghe, Olteanu David, Olteanu Mariana și Pădureț Monika.
12.07 - 30.07.2012
Curator: Mana Bucur

De la semn la obiect – ceramică și pictură obiect, artiștii ceramiști din Constanța: Gheorghe Fărcășiu, Constantin Papadopol și Eusebio Spânu
02.08 – 20.08.2012
Curator: Eusebio Spânu

Atelier 35
Strada Șelari nr.13, sector 3, București
contact@atelier35.eu, www.atelier35.eu

Marina Albu – Închide ambii ochi știu că știi – eveniment fantomă
03.03 – 19.03.2012

Lea Razovsky – The Savages – desen, instalație
24.04 – 11.05.2012

Looking for a Perfect Gentleman – video, instalație – artiști din grupul *Soyons Impossibles*
25.05 – 09.06.2012
Curator: Simona Dumitriu

Sorin Nainer – Jurnalul însoțitorului discret – fotografie.

Expoziția însumează o serie de fotografii realizate pe set ca fotograf de platou, pentru filmul Aurora de Cristi Puiu.
11.06 – 18.06.2012

Irina Ghenu – I want to be a Polish Artist – fotografie, video
20.06 – 29.06.2012

DOI _ SALON VIDEO – video
Artiști: Simion Cernica, Florin Bobu, Maria Luiza Alecsandru
05.07 – 12.07.2012
Curatori: Daniela Pălimariu, Dan Bâsu

Curing nostalgia, remedies for a historical emotion – fotografie, pictură, ceramică, colaj
Artiști (UK): Julie Cockburn, Alex March, Kazuya Tsuji, Luke Twigger
28.08 – 04.09.2012
Curator: Cătălina Bolozan

BUZĂU

Galeriile de Artă „Ion Andreescu"
B-dul Nicolae Bălcescu, Bl. Crinul Alb, parter; Tel./Fax: 0238 435 415;
e-mail: valeriu_susnea@yahoo.com

Valeriu Șușnea – Expresivități simbolice – pictură și grafică
06.03 – 10.04.2012
Curator: Prof. dr. George Tarara

Bărbați în Arta Textilă Românească – tapiserie și obiect textil
expoziție de grup: Gheorghe Gogescu, Traian Boicescu, Vasile Dobre, Ion Deac Bistrița, Vintilă Mihăescu, Mihai Moldovanu, Dan Roșeanu, Nicu Zâmbroianu
Organizator: Valeriu Șușnea
15.03 – 31.03.2012
Curator: Gheorghe Gogescu

Grupul 4+4 – pictură și grafică
expoziție de grup: Traian Boicescu, Gheorghe Gogescu, Violeta Mihăescu, Vintilă Mihăescu, Victor Dima, Lucia Pușcașu, Petru Vintilă Jr., Adrian Socaciu.
Înființat în anul 2007, grupul s-a constituit din 4 artiști plastici, membri ai secției de Arte Decorative a UAP.
Organizator: Valeriu Șușnea
05.04 – 03.05.2012
Curator: Gheorghe Gogescu

Matei Benea, Titel Benea, Adrian Benea – pictură. Expoziție retrospectivă a pictorilor familiei Benea.
20.04 – 27.04.2012
Curatori: Valeriu Șușnea, Adrian Benea

Interferențe simbolice – pictură, grafică, sculptură și arte decorative – expoziție de grup: Gheorghe Ciobanu, Pompiliu Dobrin, Ciprian Dominoschi, Sonia Dinu, Dan Drăghiciu, Claudiu Ene, Georgeta Hlihor, Mihai Hlihor, Ștefan Lăzărescu, Bogdan Lefter, Gabriel Mihalache, Răzvan Mihalcea, Rodica Panaitescu, Emil Pricopescu, Tiberiu Stănescu, Anca Szep-Dorojan, Valeriu șușnea, Luminița Toader, Aurelia Tudorache, Vasile Tudorică
26.04 – 20.05.2012
Curator: Valeriu Șușnea

Dobrin Pompiliu – pictură
22.05 – 05.06.2012

Duplex – sculptură, pictură și grafică
Expoziție a filialelor UAP din Bacău și Buzău
13.06 – 13.07.2012
Coordonatori: Valeriu Șușnea, Dionis Pușcuță

Florin Menzopol – pictură și grafică
19.06 – 07.2012

Liliana Crăciun – pictură
07.– 08.2012
Curator: Valeriu Șușnea

Gabriel Mihalache – Urmele Kogaionului – pictură
14.07 – 14.08.2012
Curator: Valeriu Șușnea

CLUJ

Galeria Veche
Str. Universității nr.1
Tel./ Fax: 0264-505 461; e-mail: interjudeteanaart@yahoo.com
www.art90.ro

CONSTANȚA

Pavilionul expozițional Mamaia, sala „Ion Nicodim"
Tel.: 0724 185 963;
e-mail: eusebiospanu@yahoo.com; alice.dinculescu@gmail.com; filialaconstantauapr@yahoo.com

Iustina Ursu – Scenografii textile
01.03 -05.03.2012

Plastică mică – expoziție de grup a Filialei UAP Constanța I
09.03 – 25.03.2012
Curator: Eusebio Spânu

Sacrul în artă – pictură, grafică, sculptură, colaj, tapiserie.
06.04 – 22.04.2012
Curator: Marin Deaconu

Culori de primăvară – artiști aromâni: Laura Armeanu, Titi Ceară, Mariana Constantinescu Bileca, Anca Deaconu, Mihai Tugearu, Ecaterina Vrana.
Filiala UAP Constanța I în parteneriat alături de Radio România Constanța pentru Proiect AVDHELA/ „Pagini vii de cultură aromână"
27.04 – 04.05.2012
Curatori: Alice Dinculescu, Eusebio Spânu
(In) Sanitary – expoziție multimedia, grup: Wanda Zyborska , Glyn Davies , Ann Matthwes, Anamaria Avram, Gabriel Brojboiu, Iulia Pană.
05.05 – 10.05.2012
Curatori: Anamaria Avram, Gabriel Brojboiu

Human Evolution / Involution – Mutații interioare – Ion Bârlădeanu, Aurel Tar, Adina Cioran, Cristian Răduță, Irinel Moldoveanu, Simona Antoniu, Maria Pop Timaru, Adrian Moise, Aniela Ovadiuc, Adela Bonaț, Georgiana Cozma, Ramon Sadâc, Valeriu Mladin, Marius Burhan, Liviu Mihai, Mihaela Diaconu, Saso Blazeski (Macedonia)
Organizator: Asociația Culturală Many Colors
27.07 – 04.08.2012
Curator: Simona Antoniu & Irinel Moldoveanu.

CRAIOVA

Galeria „ARTA"
B-dul Unirii nr. 16
Tel.: 0251 412 617
e-mail: http://www.uapcraiova.go.ro/

Alexandru Dina – pictură
01.03 – 20.03.2012
Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea

Victor Pârlac – pictură, grafică
20.03 – 15.04.2012
Curator: Florin Rogneanu

Florin & Ozana Preda – Miscelaneum
– pictură, grafică
15.04 – 23.04.2012
Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea

Măşti – inspirate, sau nu, din universul Shakespeare – grafică, pictură, gravură
Expun: Lucian Irimescu, Florin Stoiciu, Florin Preda, Isabelle Ozana Preda, Constantin Plăviţu, Roberta Ionescu, Alin Alexandru, Daniela şerban, Cătălina Anuţa, Adrian Ungureanu, Andreea Vlăduţ
24.04 – 30.04.2012
Curator: Lucian Irimescu

Vasile Fuiorea – „Pictura între gest şi culoare".
1.05 – 15.05.2012
Curator: Florin Rogneanu, Marcel Voinea

Mihai Coţovanu – Arta întru desăvârşire – pictură
15.05 – 01.06.2012
Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea

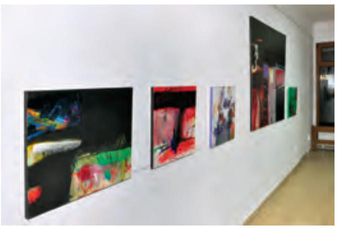
Aurora Speranţa Cernitu – pictură
01.06 – 15.06.2012
Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea

George Păunescu – pictură
15.06 – 1.07.2012
Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea

DEVA

Galeria de Artă „Forma"
B-dul Decebal, Bl. 8, parter
Tel./Fax: 0254 234 048
e-mail: uapdeva@yahoo.com

Ion Bobeică – pictură
27.02 – 14.03.2012
Curator: Conducerea Filialei Deva a UAP



In Memoriam – Nicolae Adam, Ion Axente Bozeşan, Tiron Budiu, Matyas Josif şi Tellmann Josif
15.03-31.03.2012
Curator: Conducerea Filialei Deva a UAP

Oana Vedinaş – artă fotografică
02.04 – 13.04.2012
Curator: Conducerea Filialei Deva a UAP

Tiberiu Fazakas – pictură
17.04 – 4.05.2012
Curator: Conducerea Filialei Deva a UAP

Sigismund Toduţă – expoziţie naţională concurs
03.05 - 06.05.2012
Curator: Conducerea Filialei Deva a UAP

3 Action – expoziţie de grup: Gheorghe Pogan, Mircea Bîtcă, Gheorghe Mureşan
07.05-18.05.2012
Curator: Conducerea Filialei Deva a UAP

Diferiţi dar împreună – expoziţie de grup regională de artă plastică
Curator: Conducerea Filialei Deva a UAP
21.05 - 27.05.2012

Griul ca Formă – expun membrii UAP Deva şi invitaţii Chemao Montasir – Maroc, Maya Kubratova,

Rodica Ailincăi – pictură
25.06 - 13.07.2012
Curator: Conducerea Filialei Deva a UAP

Bărbaţi în artele textile româneşti" – tapiserie: Ion Deac Bistriţa, Traian Boicescu, Vasile Dobre, Gheorghe Gogescu,Vintilă Mihăescu, Mihai Moldovanu, Dan Liviu Roşeanu, Nicolae Zâmbroianu
Curator: Gheorghe Gogescu
16.07 - 13.08.2012

Remedia – expoziţie de grup, tabăra de creaţie studenţească
16.08 – 30.08.2012
Curator: Cristian Ungureanu

Galeria de Artă „Haţeg"
Tel./Fax: 0254 - 234 048
e-mail: uapdeva@yahoo.com

Bucur Simonel – pictură
07.06 – 28.06.2012
Curator: Titus Blaj

Artă fotografică – studenţi ai Universităţii de Artă şi Design Cluj Napoca
29.06 – 24.07.2012
Curator: Titus Blaj

Patimi – Alexandru Tencariu – expoziţie de icoane
25.07 – 16.08.2012
Curator: Titus Blaj

Ecaterina Mara – ceramică
08.08 – 16.08.2012
Curator: Titus Blaj

GALAŢI

Galeriile de Artă UAP, Sala „Nicolae Mantu"
Str. Domnească nr. 22
Tel.: 0236 471 881
mail: uap_galati@yahoo.com

Umor cum-se-cade – Florian Doru Crihană şi Nicolae Einhorn – pictură
Platforma comună a celor doi autori este arta satirică; universurile propuse de Florian Doru Crihană şi Nicolae Einhorn sunt foarte diferite atât ca mesaj plastic, cât şi din punct de vedere stilistic; astfel încât contrastul net îi lasă privitorului libertatea de a medita asupra celor două tipuri de „călătorii" imaginare oferite de expozanţi.
09.05 – 05.06.2012
Curator: Mariana Cocoş

GORJ

Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian nr. 27, Tg. Jiu
Tel.: 0721 629 608

IAŞI

Galeriile de artă „Tonitza"
Str. Lăpuşneanu nr. 7-9
Tel: 0232 210 066;
e-mail: office@uapiasi.ro;
uapiasi@gmail.com; www.uapiasi.ro

Fleacuri şi alte accesorii – arte textile Master – facultatea de Arte plastice, decorative şi Design
01.03 – 10.03.2012
Curator: Haşegan Miruna

Florin Teodorescu – pictură
20.04 – 30.04.2012
Curator: Valentin Ciucă

Home – pictură, grafică
Expoziţie de grup: Luminiţa Radu, Elena Lupaşcu, Teodora Nicodim, Bianca Rotaru
10.03 – 20.03.2012
Curator: Valentin Ciucă

Galeriile de Artă „Cupola"
Str. Cuza Vodă nr. 2
Tel.: 0232 210 066
e-mail: office@uapiasi.ro;
uapiasi@gmail.com; www.uapiasi.ro

Ritmuri atemporale – pictură, grafică, sculptură şi arte textile în galeriile Tonitza şi Cupola în cadrul Festivalului internaţional „Artă şi Tradiţie în Europa".
20.03 – 10.04.2012
Curator: Constantin Tofan

Grafica ansamblului – Constantin Tofan – grafică
10.04 – 30.04.2012
Curator: Constantin Tofan

Erotica – Salon de artă, ediţia a VII a – desfăşurat în galeriile Tonitza, Cupola şi clubul Pheonix
01.05 – 30.05.2012
Curator: Dragoş Pătraşcu

Simona Elena Amitroaie – Ecaterina Marghidan – pictură, colaje textile
01.06 – 10.06.2012

Inventica 2012 – pictură, grafică, sculptură
10.06 – 20.06.2012
Curator: Carmen Anton

Monalisa – studenţii secţiei de grafică din cadrul facultaţii de Arte plastice, Decorative şi Design Iaşi
01.06 – 10.06.2012
Curator: Dragoş Pătraşcu

Studio 9 – pictură, grafică sculptură – plasticieni din Miercurea Ciuc
10.06 – 20.06.2012
Curator: Botar Laszlo

3 GRUP + 1 – artişti ieşeni selectaţi la Târgul de artă Berliner Liste 2011, cel mai important eveniment din capitala Germaniei

LUGOJ

Galeria ProArte
Str. Mocioni nr. 3
Tel./Fax: 0356 451 380

ORADEA

Galeria de Arte Vizuale
Str. Republicii nr. 15
Tel.: 0259 436 438; 0740 207737;
e-mail:uap.oradea@yahoo.com

Târg de Florii şi Paşti – pictură, sculptură, grafică, icoane, arte decorative
Expoziţie de grup: Paul Blânda, Mircea Boţog, Tudor Frâncu, Marta Jakobovits, Ioan Moldovan, Ana-Maria More Saghi, Muranyi Mihaly, Gabriela Petrică Bodiş, Aurel Roşu, Sergiu Savin, Horea Sălăgean, Mariana Secelean, Mihaela Tătulescu, Radu Tîrnovean.
06.04 – 30.04.2012

Atelier Pictură – pictură
Expoziţie de grup: Roxana Boca, George Hociung, Dan Hora, Tardi Zsolt: studenţi an 3 de la specializarea pictură a Facultăţii de Arte, Universitatea Oradea, Coordonator lect. univ. drd. Constantin Costea.
07.05 – 14.05. 2012
Curator: Constantin Costea

PIATRA NEAMŢ

Galeria Lascăr Vorel
Piaţa Ştefan cel Mare nr. 15

Tel.: 0233 222240; e-mail: contact@uapneamt.ro; stefanpotop@yahoo.com; www.uapneamt.ro

Ştefan Potop – Autoportret – pictură
01.03 –14.03.2012

Expoziţie de icoane – Prisăcaru Cristinel Ionel – pictură
15.03 – 31.03.2012

Baran Mihnea – grafică
01.04 – 14.04.2012

Ferestre – Stanciu Aurel – pictură
01.05 – 14.05.2012

Home – grafică, foto, instalaţii.
Expoziţie de grup: Elena Lupaşcu, Teodora Nicodim, Luminiţa Radu, Bianca Rotaru
15.05 – 30.05.2012

Dumitru Bezem – pictură
01.06 – 14.06.2012

Oraşul Artiştilor – ediţia a IV-a
– expoziţie de pictură
15.06 – 30.06.2012

Dumitru Bostan Jr.– pictură
12.07 – 31.07.2012

Romeo Ionescu – pictură
01.08 – 14.08.2012

Petru Damir – pictură
15.08 – 31.08.2012

PITEŞTI

Galeria de Artă „Metopa"
Str. Piaţa Vasile Milea nr. 4
Tel: 0348 807 744

PLOIEŞTI

Galeria de Artă
Piaţa Victoriei nr. 4
Tel: 0244 546 336

RÂMNICU VÂLCEA

Galeria de Artă „Artex"
Str. Calea lui Traian nr. 114, Bloc L, Centru-parter
Tel.: 0721 246 707; 0723 181 326;
e-mail: matei_ingrid@yahoo.com
http://www.uapvalcea.ro/

SLATINA – Marcel Duţu
– pictură, grafică şi tehnică mixtă
22.03 – 05.04.2012
Drumul Crucii – Salon naţional de icoane, ediţia a treia
Curator: Veleriu Stoica
06.04 – 03.05.2012

3+2+1 – pictură şi sculptură. Expoziţie de grup: Vasile Soponariu, Eugen Barzu, Paul Popescu, Ştefan Pelmuş, Gheorghe Dican şi Petre Tănăsoaica.
04.05 – 31.05.2012

Horia Cucerzan – pictură
01.06 – 14.06.2012

Aurel Dumitru – pictură pe lemn, colaje
15.06 – 29.06.2012

CJCPCTC – OLT – pictură şi sculptură expun artiştii plastici olteni
29.06 – 11.07.2012
Curator: Cristina Bohoi

Salonul Judeţean de Artă – pictură, tapiserie şi sculptură
28.07 – 13.09.2012
Curator: Gheorghe Dican

REŞIŢA

Galeria „Agora"
Bd. Republicii nr. 8
Tel.: 0255 228 479

SATU MARE

Galeria de Artă Nr.1
Str. I.C. Brătianu nr. 10
Tel.: 0261 714 579;
e-mail: emunteanu@yahoo.com

SFÂNTU GHEORGHE

Spaţiul expoziţional „Subsol – Casa cu Arcade"
Str. Libertăţii nr. 7, Tel.: 0744 307 104
e-mail: damokos@yahoo.com
www.spmmia.blog.co

Retrospectiva REFLEX 1 – Barabás Zsolt-Henning János, expoziţie de fotografie
16.03 – 30.03.2012

Şi pe mine mă interesează arhitectura – proiect de arhitectură
02.04 – 22.04.2012

Necunoscutul comun – intermedia; selecţie din lucrările doctoranzilor Universităţii de Arte Plastice din Budapesta.
23.04 – 13.05.2012

Mátyás László - Judith – grafică, pictură
20.05 – 30.05.2012

Csata Zoltán – macrofotografie.
01.06 – 13.06.2012

Fekete Zsolt Lovacska – fotografie
15.06 – 07.07.2012

Simó Júlia – Comori armeneşti – creaţii de design vestimentar: caftanul în istoria modei
25.04 – 14.05.2012

Kövesdy György – Roşia Montană
– expoziţie de fotografie
24.05 – 07.06.2012

Sentimente – expoziţie colectivă de fotografie
08.06 – 22.06.2012

SIBIU

Galeria de Artă
Str. Băii nr. 10; Tel.: 0744 564 978
e-mail: office@tamaian-art-glass.ro

SUCEAVA

Galeria „Ion Irimescu"
Str. Ciprian Porumbescu, nr.1
Tel.: 0724 239 024
lucia_puscasu@yahoo.com

Iarna la Vatra Dornei – pictură, grafică
02.03 – 03.04.2012
Curatori: Iulian Asimionesei şi Niculai Moroşan

Marcel Naste – Simbol, Credinţă şi Artă – pictură, icoane.
04.04 – 04.05.2012
Curator: Lucia Puşcaşu

Constantin Ungureanu Box – Cruciada electorală / Cavalcada partidelor – pictură, grafică
08.06 – 30.06.2012
Curatori: Sabina Finariu, Gheorghe Macarie

City Gallery
Str. Calea Unirii nr. 27 B
e-mail: lucia_puscasu@yahoo.com

Semn şi mesaj – pictură, grafică, tapiserie, metaloplastie.
19.03 – 05.04.2012
Curatori: Lucia Puşcaşu şi Niculai Moroşan

Dimitrie Loghin – Retrospectivă
– pictură, grafică, sculptură
24.07 – 25.08.2012
Curatori: Viorelia Braicu şi Lucia Puşcaşu

Humanum Lux – ediţia a II-a – pictură, grafică, tapiserie, metaloplastie
20.07 – 25.07.2012
Curatori: Lucia Puşcaşu şi Niculai Moroşan

TÂRGU JIU

Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian nr. 27
Tel: 0721 629 608; 0723258266
e-mail: uapgorj@yahoo.com

Expo-experiment
01.03 – 08.04.2012
Curator: Vasile Fuiorea, Marius Turcitu
Feţele lui Grigurcu
09.04 – 11.04.2012
Curator: Vasile Vasiescu

Sacrul în artă – expoziţia Filialei UAP Gorj
12.04 – 03.05.2012
Curator: Ion Mocioi, Vasile Fuiorea
Florin Isuf – pictură, grafică
03.05 – 17.05.2012

EroticArt – expoziţie de grup a Filialei UAP Gorj
17.05 – 30.06.2012
Curatori: Mihai Ţopescu, Marius Turcitu

Absolventul – expoziţia absolvenţilor Liceului de Arte şi Liceului Teologic din Târgu- Jiu.
31.05 – 07.06.2012
Curator: Gheorghe Plăvaţi, Paul Popescu

3-2-1 – pictură, sculptură, grafică
08.06 – 21.06.2012
Curator: Vasile Vasiescu

Adriana Vâlcea – pictură
22.06 – 05.07.2012
Curator: Vasile Fuiorea

In memoriam Ion Mincu – expoziţie O.A.R. cu proiecte de arhitectură.
19.07 – 02.08.2012
Curator: Doru Pasăre

Constantin Dobriţescu
16.08 – 30.08.2012

TÂRGU MUREŞ

Galeria de Artă
Palatul Culturii, parter
Tel./Fax: 0265 262 067
e-mail: uapr_tgm@yahoo.com; ghemurvas23@yahoo.com

Din groapă în palat – expoziţia grupului **GŐDŐR** a artiştilor maghiari din Szentendre, Ungaria
22.03 – 06.04.2012
Curator Mathé Péter

Kubinyi Anna – Textile mesagere / Üzenő textilek
Expoziţie de artă decorativă a artistei textiliste maghiare din Ungaria
09.04 – 24.04.2012
Curator: Bandi Katalin

Süto Rozalia – Ithon, othon / Acasă aici şi acolo – pictură şi grafică
27.04 – 12.05.2012

Ziua copilului – expoziţia elevilor liceului de arte din Tg. Mureş
01.06 – 10.06.2012
Curator: Kolumbán Zita

Ariadnae – Salon anual de arte textile
12.06 – 30.07.2012
Curator: Nagy Dalma

Gheorghe Olariu – Retrospectivă
– pictură
03.07 – 17.07.2012

casa de licitaţii

GOLDART

artă veche şi artă contemporană

Expoziţiile se organizează
în Galeria GOLDART
din str. Caragea Vodă 27

Licitaţiile se organizează
la hotelul Marshal Garden
din Calea Dorobanţilor 50B

SAMUEL MUTZNER
Micuţa japoneză, ulei/pânză

**Casa de Licitaţii GOLDART
oferă în licitaţii lucrări de artă interbelică şi
contemporană, carte şi obiecte decorative**

Casa de Licitaţii GOLDART
Bucureşti
Str. Caragea Vodă 27, sector 1
E-mail: licitatii@goldart.ro
www.goldart.ro

Curator: Zahan Virgil

35 de ani – expoziție de grup *CLUB'77*
19.07 – 31.07.2012
Curator: Kozma Rozalia

TIMIȘOARA

Galeria de Artă „Helios"
P-ța Victoriei nr.6
Tel./Fax: 0256 492 202
http://uapt.cjtimis.ro; uapt@clicknet.ro

Ana Ștefania Andronic – Atitudini
– pictură, grafică
23. 02 – 07. 03.2012
Curator: Mariana Andronic

Fascinanta Capadochia – fotografie.
Expoziție de grup: Lucian Ionică, Virgiliu Jirechie, Doru Tulcan, Elena Minodora Tulcan
08.03 – 21.03.2012
Curator: Elena Minodora Tulcan

Adriana Oancea – La capătul privirii mele – pictură
22.03-04.04. 2012

Ho Song (Seul, Coreea) – Lumi diferite – pictură
05.04 – 18.04. 2012.
Curator: prof. univ. dr. Maria Butan

Costin Brăteanu – Béla Tar – Sinaxe contemporane – pictură
19.04 – 01.05.2012

Identitate – pictură, grafică, sculptură, instalație, design**.** Expoziție de grup a artiștilor plastici de etnie maghiară din Timișoara, organizată de către Asociația Femeilor Maghiare din Timișoara în cadrul ediției a XVII-lea a Zilelor Maghiare Bănățene: Béla Szakáts, Alexandru Jakabházi, Nóra Novák, Marietta Pamfil, Rudolf Kocsis, István Kelemen, Luigi St. Varga, Hedy M-Kiss, Attila Bajkó, Ecaterina Neagu, Dalma Oláh, Béla Tar, János Csaba Takács, Eniko Kálmán, Endre Farkas, Pál Torony, József Attila Nagy, Róbert Zsombori, Eszter Péter, Edith Alexandra Torony etc.
03.05 – 16.05.2012.
Curator: Eniko Szász
Georgeta Cocian – Nostalgii andine
– pictură
17.05 – 30.05.2012

Milan Dragoievici (Zrenjanin, Serbia)
– pictură
31.05 – 13.06. 2012.

Curator: Andreea Foanene

Plein Air – Tabăra de creație din orașul Csongrád (Ungaria) – pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
Expoziție colectivă organizată în cinstea împlinirii a 20 de ani de existență a Taberei internaționale din orașul Csongrád (Ungaria)
14.06 – 27.06.2012
Curator: Sándor Aranyi

TULCEA

Galeriile de Artă
Str. Isaccei, Bl. M1, parter
Tel. 0745 566 986
e-mail: poiatav@yahoo.fr

Salonul de Primăvară – pictură și grafică
27.02 – 27.03.2012
Curatori: Viorel Poiată, Maria Pelmuș, Doru Luchian

Constantin Găvenea – In Memoriam 101 ani – acuarelă
Tehnica predilectă a maestrului care a înființat Cenaclul și apoi Filiala UAP Tulcea
28.05 – 28.06.2012
Curatori: Viorel Poiată, Maria Pelmuș, Doru Luchian

„Tulcea Fest" – expoziția Filialei UAP Tulcea deschisă în fiecare an de Ziua orașului Tulcea și a Sfintei Maria, cu participarea membrilor Filialei UAP Tulcea.
15.08 – 15.09.2012
Organizatori: Viorel Poiată, Maria Pelmuș, Doru Emanoil Luchian, Gheorghe Enache

TURDA

Galeria 7+
Str. Libertății nr. 2
Tel.: 0745 566 986
e-mail: alexandruart@yahoo.com

DROBETA TURNU SEVERIN

Galeria „Apolodor"
Str. Th. Costescu nr. 3
Tel.: 0722 490 104
e-mail: cepesimariusdaniel@yahoo.com

GALERII DE ARTĂ PARTICULARE DIN ROMÂNIA

BUCUREȘTI

ALERT STUDIO
Str. Mircea Vulcănescu 2-4
e-mail: alertstudio24@gmail.com
www.alertstudio.org

„BB5" – Bienala Internațională de Artă Contemporană București
Participanti:Abbas Akhavan (IR/CA), Marina Albu (RO), Haris Epaminonda (CY/DE), Klas Eriksson(SW), Ruth Ewan (UK), Aurelien Froment (IE/FR), Ciprian Homorodean (RO/B), Iman Issa (EG/USA), Janice Kerbel (CA/UK), Jill Magid (USA), David Maljkovic (HR), Marina Naprushkina (BY/DE), Ahmet Ogut (TR/NL), Vesna Pavlovic (Serbia), Anahita Razmi (DE), Wael Shawky (EG/FR), Alexandre Singh (FR/USA), Mounira Al Solh & Bassam Ramlawi (LB), Rinus van der Velde (B).
25.05 – 22.07.2012
Curator: Anne Barlow

ANAID ART GALLERY
Str. Slobozia, nr. 34
Tel.: +40 21 3371187
Fax: +40 21 3366056
e-mail: contact@anaidart.ro; diana.dochia@anaidart.ro; www.anaidart.ro

Ioana Iacob – Do not dispose after use – pictură și colaje
07.03 – 07.04.2012
Curator:Diana Dochia

Matei Arnăutu – Visul lui Rembo
– instalație
25.05 – 22.06.2012

AnnArt Gallery
Galerie de artă și Casă de licitație
Str. Mahatma Ghandi nr. 1 (Kiseleff)
www.annartgallery.ro
Program de vizitare: Luni –Vineri - 15-20; Sâmbătă: 12-20

Francisc Chiuariu – Shadows – pictură
15.02 – 24.03.2012

Paul Neagu – sculptură, grafică, pictură, artă video, colaj
O seară de reflecție asupra creației lui Paul Neagu din anii '70-'90, în cadrul programului permanent Peretele alb.
09.04 – 12.04 – 18.04.2012

Dorin Crețu – expoziție semnal în cadrul programului Peretele alb
20.04 – 04.05.2012

Adrian Ilfoveanu – Păsări – sculptură
mai 2012

Constantin Rusu – expoziție semnal în cadrul programului Peretele alb
iunie 2012

Vladimir Șetran – Sânziene
Peste 160 de desene în tuș colorat și acril
iulie 2012

ATELIER 030202
Str. Sfânta Vineri nr. 11(Sala Nouă TC)
www.atelier030202.blogspot.com

Adrian Sandu – Update 012 – desen și colaj
29.02 – 13.03.2012
Coordonator proiect: Mihai Zgondoiu

Miruna Moraru – Open me
– sculptură – obiect, instalație
14.03 – 03.04.2012
Coordonator proiect: Mihai Zgondoiu

Simona Dobrescu – Ecuația vitezei de reacție – fotografie și proiecție video
05.04 – 24.04.2012
Curator: Olivia Nițiș

Mirela Trăistaru / 2x20 /
Expoziție cu 20 de desene în creion pe hârtie Archer
03.05 – 22.05.2012
Coordonator proiect: Mihai Zgondoiu

Bogdan Rață & Mihai Zgondoiu – rupTrup – sculptură, colaj, instalații
25.05 – 14.06.2012
Curatori: Dan Mircea Cipariu & Robert Șerban

Codruța Cernea – Singuri Impreună
Despre euforii volatile, incertitudini, creștere și permanente rearanjări interioare provocate de cea mai semnificativă dintre întâlniri.
20.06 – 20.07.2012
Coordonator: Mihai Zgondoiu

Anca Poterașu Gallery
Str. Plantelor nr. 56, sector 2
Tel.: + 40 744342944;
e-mail: contact@ancapoterasu.com
www.ancapoterasu.com

Irina Botea & Nicu Ilfoveanu – Picturesque – Avant-chronique
21.01 – 02.03.2012

Dan Raul Pintea – The esemplastic ability of imagination
08.03 – 14.04.2012

Călin Dan – 7 Disappearances
26.04 – 13.06.2012

Lea Rasovszky – Mentors
22.06 – 05.08.2012

THE ARK
Şoseaua Uranus nr. 150
www.theark.ro

Anticariat Curtea Veche
Str. Franceză nr. 54

Colors Art Gallery
Str. Puţul lui Zamfir nr 22-24, sector 1
Tel.: (+40) 21 211 57 28;
e-mail: office@colors-art.ro
www.colors-art.ro

Marcel Iancu – Un vizionar al artei moderne – pictură, desen, fotografie
25.05 – 15.06.2012

EUROPEAN ART GALLERY
Str. Regina Maria nr. 18
Tel: 031 4368644

Dorel Topan si Ioan Angel Negrean – Dialoguri în inocenţă
3 mai 2012

Iuliana Vâlsan – pictură 2009-2011
desene 2007-2011
aprilie – iunie 2012

ELITE ART Gallery
Str. Academiei nr. 15, sector 1
Tel: 021 315 65 11;
info@eliteart.org
www.eliteart-gallery.com

GALERIA GOLDART HILTON
Str. Episcopiei 1-3, Bucureşti
Tel.: 021 3101827
office@goldart.ro; www.goldart.ro

Maurice Mircea Novac – pictură
08.05 – 01.06.2012
Curator: Alexandru Ghilduş

Stefan Pelmuş – pictură
05.06 – 22.06.2012
Curator: Alexandru Ghilduş

Mihai Mangiulea – fotografie
26.06 – 13.07.2012
Curator: Alexandru Ghilduş

Cristina Nedelea – pictură
17.07 – 03.08.2012
Curator: Alexandru Ghilduş

H'ART
Str. C.A. Rosetti nr. 25, et. 5
www.hartgallery.ro

Suzana Dan – What a difference a day made – pictură

Leon Misosniky – Şedinţa continuă – pictură

Michele Bressan – Waiting for the drama – fotografie
martie 2012

LITTLE YELLOW STUDIO
Aristizza Romanescu nr. 13

418 GALLERY
Intrarea Armaşului nr. 12, et. 2
www.418gallery.com

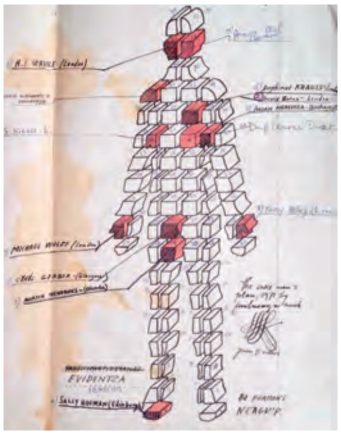
Cetate – Atelier la Dunăre IV
Expoziţie de grup: Romul Nuţiu (pictură), Cristian Răduţă (sculptură), Adriana Elian (pictură), Ştefan Creţu (sculptură), Maggie Michael (pictură), Mariana Albu (instalaţii).
martie 2012
26.03 – 26.05.2012

Ştefan Radu Creţu – paratarrasius hibridus
29.05 – 27.07.2012

IVAN GALLERY
Str. Dr. Dimitrie Grecescu nr. 13,
Tel.: 0721 261 242;
info@ivangallery.com,www.ivangallery.com

Paul Neagu – Cake Man
October – November 2012

Cristina David – O treime din poveste nu o spun niciodată
18 mai – 10 iunie 2012



Stefan Sava – Faţa dinăuntru a peretelui
10 februarie – 19 martie 2012

MORA
Str. Grigore Mora nr. 39
www.fundatiamora.org

PAVILION UNICREDIT
Şos. Nicolae Titulescu nr. 1
(Piaţa Victoriei)
www.pavilionunicredit.org

Galeria POSIBILĂ
Str. Popa Petre nr. 6
www.posibila.ro

RECYCLE NEST
Str. Icoanei nr. 17
www.recyclenest.ro

LC FOUNDATION – Centru de Artă Contemporană
Calea Victoriei nr. 25, etaj 1,
contact@lcfoundation.ro
www.lcfoundation.ro

UNA GALERIA
Str. G-ral Budişteanu nr. 10
http://unagaleria.blogspot.com/

Galeria Veroniki Art
Intrarea Murmurului nr. 2-4, sector 1
Tel.: 021 232 82 77; 0726 141 427
e-mail: veronikiart@veronikiart.ro
www.veronikiart.ro

George Paul Mihail – Materie şi mişcare – pictură
07.03 – 03.04.2012
Curator: Aurelia Titu

Unexpected mix of artworks
Târg de artă ce cuprinde lucrări de pictură, sculptură, artă decorativă semnată de artiştii plastici: Dan Constantinescu, Cristian Pentelescu, Maxim Dumitraş, Ana Zoe Pop, Vasile Pop Negreşteanu, Andrei Damo, Ovidiu Oprea, Daniel Crăciun, Laurenţiu Midvichi, Dan Băncilă, Florian Lucan, Emanoil Mazilu, Jean Albu, Lidia Stareş, Andrei Damo, Daniel Crăciun, Matei Enric, Onita Mureşan, Jean Albu, Amalia Dulhan, Emanoil Mazilu, ş.a.m.d.
05.04 – 05.05.2012

Contemplaţii cromatice – Ligia Podorean-Ekström & Vasile Rotaru – pictură
16.05 – 16.06.2012
Curator: Luiza Barcan

VICTORIA ART CENTER
Str. Calea Victoriei 12 C
e-mail: office@artvictoria.ro
www.artvictoria.ro

Body World II
Body World este a doua secvenţă din proiectul Body World care se concentrează asupra corpului ca expresie a obiectivizării individului şi a arogării calităţii de subiect de către acesta.
Artişti: 2 Meta (Maria Manolescu, Romelo Pervolovici), Anonyme Xxi (Wanda Mihuleac, Brigit Pleschberger), Cristina Ardelean, Daniel Djamo, Euroartist (Olimpiu Bandalac, Teodor Graur), Alex

Gâlmeanu, Irina Ghenu, Petru Lucaci, Octav Mardale, Bogdan Mateiaş, Romana Mateiaş, Valeriu Mladin, Lea Rasovszky, Gheorghe Rasovszky, Marilena Preda Sânc, Decebal Scriba, Dragoş Ştefan, Roman Tolici, Silvia Trăistaru, Victor Velculescu.
Curator: Petru Lucaci
25.04.2012 – 15.05.2012

About life, houses, people and others...
Expoziţia a constat într-o instalaţie foto-video ce comenta asupra experienţei de viaţă a celor care sunt remuneraţi cu salariul minim pe economie.
Artişti: Alina Tudor & Răzvan Neagoe
Curator: Petru Lucaci
22.05 – 10.06.2012

StartPoint Prize Romania
Artişti: Ionică–Răzvan Barne, Szabolcs Istvan Beleny, Iulian Bisericanu, Alexandra Serban (Universitatea de Artă şi Design Cluj), Alex Gheorghita, Teodora Rogoz,

Octavian Tudose (Universitatea de Arte George Enescu Iași), Delia Gheorghiu, Regele IONESCU, Diana Manole, Andrei Mateescu, Sabina Suru (Universitatea de Arte București)
Proiectul StartPoint Prize organizează un concurs anual între cele mai bune instituții de învățământ artistic din Europa și în acest fel produce o documentare continuă a generațiilor de artiști emergenți.

Curatori: Petru Lucaci / Aurora Kiraly
15.06 – 15.07.2012.

CLUJ-NAPOCA

FABRICA DE PENSULE
spațiu de artă contemporană
str. Henri Barbusse 59-61;
Tel.: 0725 530 105;
corina@fabricadepensule.ro
www.fabricadepensule.ro

Galeria Lateral Art Space (et. I/curte)
lateralartspace@gmail.com

Dragoș Bădiță – My body is always here
27.04 – 15.05.2012

Andreea Ciobîcă – White Walls – proiect experimental
01.06 – 15.06.2012

Common Endeavor – culoare – obiect. Expun artiștii Ana–Maria Huluban, Flaviu Cacoveanu, Lucian Indrei, Ovidiu Gordan
22.06 – 15.07.2012

Galeria Bázis (et. I)
lateralartspace@gmail.com

Zsolt Berszan – Objet
24.02- 28.04.2012

Dan Măciucă – Nothing to Hide
27.04 – 25.05.2012

Mat COLLISHAW – Shakin' Jesus
01.06 – 29.06.2012

Berszan / Betuker / Veres – Depot
01.07 – 29.09.2012

Belu-Simion Făinaru – Nothingness – The Poetics of Void
28.02 – 07.04.2012

REMAKE – expoziție
REthinking Media Arts in C(K)ollaborative Environments (et. I)
Artiști: Richard Loskot (CZ, Aleksandra Hirszfeld (PL), Václav Pelou‰ek, Ondfiej Mert(CZ)
Curatori: Katarína Gatialová (CZ), István Szakáts (RO), Barbora ·edivá (CZ)
24.05 - 7.06.2012

Peleș Empire (et. I)
Oliver Laric / Martin Westwood - CAPACITOR II
24.02 – 30.05.2012

GALERIA SABOT (et. II)

Dimitrios Antonitsis – Sarmale with ketschup
21.03 – 5.05.2012

Film Program: Alex Mirutziu
1.06 – 14.07.2012

Alex Mirutziu – Call: Studio #1: Atelier de performance
30.08 – 15.10.2012

Spațiul Intact (et. II)
www.plan-b.ro

Ernő Bartha – Dystopia
Vernisaj 1.06.2012

Plan B (et. III)
www.plan-b.ro

Salonul de vară – Rudolf Bone
Corneliu Brudașcu, Sorin Campan, Belu-Simion Făinaru, Adrian Ghenie, Gheorghe Ilea, Istvan Laszlo, Victor Man, Dan Mihălțianu, Ciprian Mureșan, Navid Nuur, Mikloș Onucșan, Cristi Pogăcean, Eugenia Pop, Cristian Rusu, Șerban Savu, Leonard Vartic
01.06 – 14.07.2012

Baril (et. III)

Sorin Neamțu – Retopit
24.02 – 15.03.2012

RADIO TERN – ZENON/OFF
1.06 – 15.07.2012

Spațiul de rezidență BOSISIO + SABOT (et. IV)
www.galeria-sabot.ro

Dagmar Keller & Martin Wittwer
Vernisaj 15.06.2012

Spațiul Intact (et. II)

Erno Bartha – Dystopia
Vernisaj 1.06.2012

ORADEA

Visual Kontakt
str. Albacului nr. 54
www.visualkontakt.ro; Telefon: 0040745205729; birou@visualkontakt.ro

SFÂNTU GHEORGHE

Magma – Contemporary Art Space
Szabadság tér / Piața Libertății nr. 2. sz. Kovászna megye, Covasna
www.magma.maybe.ro

NÉMETH Ilona – Monuments
18.05 – 31.05.2012

József BARTHA – BULETIN /ă Intervenții
Cu o selecție de documente, fotografii, video, performanțe captate, proiecții, Josef Bartha generează un discurs centrat pe viața de zi cu zi și pe sfera publică/ acasă – viața urbană, semiotica în bucătărie – semiotica de națiune transformând întâmplarea în narativism simbolic, după modelul, problemele sociale sunt peste tot cu tine.
08.06 – 28.06.2012
Cuvânt de deschidere: Liviana Dan

SIBIU

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal
Str. Tribunei nr. 6
e-mail:
galeria.de.arta.contemporana@gmail.com

Adi Matei – Moon Shuffle
Într-o perioadă de declin a acțiunii artistice nemediate, Moon Shuffle este un proiect care pune în discuție autenticitatea actului creativ, și instaurează o temporalitate duală, la granița dintre iconografie și radicalitatea instalației.
16.03 – 15.04.2012
Curator: Liviana Dan

Napoleon Tiron – sculptură
16.03 – 15.04.2012
Curatori: Liviana Dan și Anca Mihuleț

Silvia Radu – Grădina cu îngeri – sculptură
19.04 – 14.05.2012
Curatori: Alexandru Sonoc și Prof.univ.dr. Ioan Ovidiu Abrudan

Sorin Vreme – Terminal
Pentru proiectul Terminal, Sorin Vreme a încercat să interpreteze galeria ca pe un spațiu de evoluție între instituția de artă clasică și arta actuală care trebuie prezentată altfel. Traseele de vizitare ale galeriei devin trasee vizuale ascunse. Micile cutii luminoase cu însemnele EXIT se transformă în embleme morale pentru un anumit perete, o anumită limbă, și o anumită divizare.
15.06 – 22.07.2012
Curatori: Liviana Dan și Anca Mihuleț

TIMIȘOARA

Galeria CALINA
str. Mărășești nr. 1-3
www.calina.ro

Galeria JECZA
Calea Martirilor 51/52-53
jecza@jeczagallery.com
www.jeczagallery.com
Director: Andrei Jecza

Dan Palade – Cartea de muncă – pictură, fotografie, video
februarie – martie 2012
Curator: Liviana Dan

Vlad Ardeleanu – They Shoot Dictators, Don't They? – pictură
aprilie – mai 2012
Curator: Andrei Jecza

Monumental – Dan Perjovschi, Teodor Graur, SorinVreme, Peter Jecza, Ioan Augustin Pop, Cristian Rusu, Vlad Olariu, Michele Bessan, Bogdan Gîrbovan, Alexandra Bodea, Roman Tolici
aprilie – iunie 2012
Curator: Andrei Jecza

Cristian Sida – Vanitas mundi – pictură
iunie 2012

Galeria TRIADE
Calea Martirilor nr. 51/45
fundatiatriade@gmail.com
www.triade.ro
Director: Sorina Jecza-Ianovici

GALERII DE ARTĂ ROMÂNEȘTI ÎN EUROPA ȘI SUA

FRANȚA

GALERIE PAUL AMARICA
21 Rue Washington
75008 Paris
http://galerie-amarica.fr/

GERMANIA

GALERIA PLAN B
Heidestrasse 50, 10557, Berlin
www.plan-b.ro

Galerie Fantom e. V.
Hektorstr. 9 - 10
10711 Berlin (U-7 Adenauerplatz)
www.fantom-online.de
www.facebook.com
Infotelefon 0172 23 63 199

ROSS+ROSS GALLERY
Friedrichstrasse 23 B, 70174, Stuttgart
Tel: 0049 711 722 333 33
info@ross-galerie.de
www.ross-galerie.de

STATELE UNITE ALE AMERICII

ANA CRISTEA GALLERY
521 West 26th Street , New York, NY, 10001
www.anacristeagallery.com

SLAG GALLERY
531 West 25 ST, Ground 10, NY 10001
http://slaggallery.com

MIHAI NICODIM GALLERY
3143 S. La Cienega Blvd, Unit B, Los Angeles, CA 90016
http://nicodimgallery.com/
info@nicodimgallery.com

Prezentat de
Raiffeisen BANK
Reuşim împreună.
e.on
SoNoRo
7 Bucureşti
9-25 NOIEMBRIE 2012
love
unlimited
5-25 noiembrie 2012
1. Concert de deschidere
--
2. El Amor y la Muerte
3. From Russia with love
4. SoNoRo Interferen 2012
5. Divertimento
6. Liebeslieder-Walzer
7. Nuit transfigurée
8. I've got a crush on you
9. Hallelujah Junction
10. Der Tod und das Mädchen
11. Noseland
12. Der Tod und das Mädchen
13. Love unlimited Salon literar
14. Muzica de camera a la carte
15. Muzica de camera à la carte
16. Matineu Mozart
17. Love unlimited Jamsession
Bilete
Biletele se gãsesc pe www.eventim.ro, în librãriile Humanitas ºi Cãrtureºti ºi în magazinele Domo, Germanos, Vodafone ºi Orange.
eventim
www.sonoro.ro
PIAN
DIANA KETLER
KONSTANTIN LIFSCHITZ
OLIVER SCHNYDER
JOANNA McGREGOR
VIOARĂ
ALINA POGOSTKINA
ANDREJ BIELOW
ERIK SCHUMANN
ALEXANDER SITKOVETSKY
VALERYI SOKOLOV
VIOLÃ
RÃZVAN POPOVICI
LARS ANDER TOMTER
VIOLONCEL
MONIKA LESKOVAR
BJORG LEWIS
BERNHARD NAOKI HEDENBORG
BORIS ANDRIANOV
CLARINET/RETO BIERI
RASTRELLI QUARTET
SZYMANOVSKI QUARTETT

EXPOZIŢII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

ICR BUCUREŞTI

www.icr.ro/bucuresti

Inspired 9 în 1

Expun câştigătorii ediţiei 2011 a concursului de idei Inspired, din cadrul secţiunilor Grafică, Fotografie şi Ilustraţie: Alex Bălăiţă, Mihai Claudiu Berechet, Radu Carnaru, Ionuţ Cîrjă, Alina Filipoiu, Sorina Lung, Ana Lidia Macovei, Silvia Florentina Nedeloaia şi Ana-Ramona Tănasă.
18.04 – 30.04.2012

Vladimir Şetran – Cod de bare
„Pictorul Vladimir Şetran, iubit profesor – de decenii – la secţia de design a UNA Bucureşti este, încă o dată, un ingenios, tonic şi imprevizibil creator de câmp vizual-plastic generator de flux ritmic. Un «bar»-itonal rhythm & blues al artei româneşti, acum la 77 de ani". (Aurelia Mocanu)
08.06 – 18.06.2012
Curator: Aurelia Mocanu

BB5 – Bienala de Artă Contemporană Bucureşti
Organizată de Asociaţia Artphoto, prin revista pavilion în parteneriat cu ICR, BB5 a ajuns la cea de-a V-a ediţie Conceptul BB5 2012 este „Tactici pentru aici şi acum" şi analizează posibilitatea practicilor artistice în sfera publică, modul în care arta, prin acţiunile ei poate interveni şi poate edifica spaţiul public înţeles atât ca spaţiu arhitectural, comunitar, cât şi ca spaţiu sociouman.
25.05 – 22.07.2012
Curator: Anne Barlow

ICR BERLIN

www.rki-berlin.de

Lia Perjovschi la dOCUMENTA (13): „Congresul Artiştilor".
Sub moto-ul „The Maybe Education and Public Programs", anul acesta, curatorul desemnat al dOCUMENTA (13), Carolyn Christov-Bakargiev îşi propune să iniţieze o serie de programe care să analizeze poziţia artistului în lume, modul în care se prezintă, felul în care îşi prezintă discursul artistic în faţa publicului. Artista Lia Perjovschi a fost invitată să participe la unul din cele mai importante proiecte dOCUMENTA: „Congresul Artiştilor". ICR Berlin susţine participarea artistei.
11.06 – 15. 06.2012
„Opening Spaces for Action" – performance Cristina David
În cadrul Festivalului internaţional interdisciplinar Cage 100 din Leipzig.
În concordanţă cu opera lui John Cage, expoziţia tematizează probleme de estetică ale efectului şi recepţiei.
07.07 – 30.09.2012
Curator: Franciska Zolyom

ICR BRUXELLES

www.icr.ro/bruxelles

e.cité Bucarest
Proiectul aduce trei expoziţii:
Multi-Pli-Cités/Transitions Urbaines – fotografie contemporană;
De Manaki a Aujourd'hui" – selecţie de creaţii video, film şi fotografie istorică;
Selecţie de fotografii de arhivă ale Bucureştiului interbelic.
Proiectul aparţine artiştilor Michele Bressan, Alexandra Croitoru, Regele Ionescu, Iosif Kiraly, Luminiţa Liboutet, Alexandru Mateescu, Studiobasar (Alex Axinte & Cristi Borcan), Roxana Trestioreanu, Milton Manaki, Gili Mocanu, Eliza Mureşan.
Curatori: Irina Cios, Erwin Kessler şi Mihai Oroveanu.
10.02 – 11.03. 2012

Paper View – târg de carte de artă în Bruxelles organizat la Muzeul Wiels din Bruxelles.
Corina Oprea este invitată să prezinte cartea **Temporary Status – a project book on political imagination**, în calitate de redactor şi iniţiator al publicaţiei.
Curator: Corina Oprea
23.03 – 25.03. 2012

Cosmin Bumbuţ – Roşia Montană (2006) – fotografie în cadrul Festivalului Summer of Photography.
Fotografiile a 40 de artişti din 27 de state membre ale Uniunii Europene.
11.07 – 12.08.2012

Daniel Nicolae Djamo – My Road – fotografie. Artistul a fost selectat să participe la Festivalul „Sideways 2012 – exploring pathscapes in Belgium".
17.08 – 17.09.2012
Prag resemnat
În cadrul expoziţiei urbane de anvergură TRACK, cu sprijinul Institului Cultural Român, artistul vizual Mircea Cantor expune acest proiect la Gent (Belgia) pornind de la o casă tradiţională românească.
12.05 – 16.09.2012

ICR BUDAPESTA

www.icr.ro/budapesta

Un divan pe Dunăre – expoziţie de art-terapie în cadrul celui de-al IX-lea Colocviu European de Psihiatrie şi de Psihanaliză cu participare internaţională. România va fi reprezentată de Agneta Forró (Forró Ágnes), artist vizual cu specializare în terapie prin artă.
Curator: Forró Ágnes
16.05 –18.05.2012

Călători europeni – arta clujeană contemporană
La Galeria Mucsarnok din Budapesta expun 31 de artişti deja consacraţi pe plan internaţional, a căror valoare a fost susţinută şi de lucrările expuse ce aparţin unor colecţii occidentale şi care reprezintă „şcoala clujeană".
Scenografia expoziţiei: Attila Kim şi Gabriel Chis Bulea.
19.04 – 08.07 2012

Între timp – Flori şi florărese în Bucureşti – o paralelă între trecutul şi prezentul Bucureştiului interbelic prin intermediul picturii, fotografiei şi al reportajului.
Participanţii: Pavel Şuşară, Lucian Muntean, Justinian Scărlătescu şi Mirela Trăistaru.
Scenografia expoziţiei: Pavel Şuşară
04.04 – 14.05. 2012

Universul din afiş – la sediul Filialei Seghedin.
21.03 – 09.04. 2012

Vă amintiţi de piticul Cipi? – expoziţia retrospectivă de benzi desenate a Líviei Rusz.
11.04 – 18.06.2012 – ICR Budapesta
11.04 – 10.08.2012 – Filiala Seghedin
Scenografia expoziţiilor: Alexandru Ciubotariu

ARTINDEX – Piaţa de artă în România şi Ungaria începuturi şi perspective – simpozion la sediul galeriei Mucsarnok. Participă: Diana Dochia, Pavel Şuşară, Oana Tănase, Gabriela Massaci, Mihai Pop, Cosmin Năsui, Sebastian Székely, Eugen Voicu, Joana Grevers, Mladen Bataniat, Cristina Olteanu.
22.05 – 23.05.2012

ICR CHIŞINĂU

www.icr.ro/chisinau

Basarabia 1812-1947
Expoziţia s-a desfăşurat la Muzeul Naţional de Istorie din Bucureşti (15 mai 2012), şi la Muzeul Naţional de Arheologie şi Istorie din Chişinău (28 mai 2012) marcând împlinirea a 200 de ani de la anexarea teritoriului dintre Prut şi Nistru, cunoscut sub numele de Basarabia, de către Imperiul ţarist. Au fost expuse documente din arhive şi un foarte interesant material cartografic.
Curatori: Cornel Ilie şi Mihai Bozgan.

Grigore Gafencu – expoziţie de documente dedicată personalităţii lui Grigore Gafencu, la Căuşeni, Cahul şi Bălţi.
21.02 – 30.03.2012

Memoria ca formă de justiţie. Memorialul Victimelor Comunismului şi al Rezistenţei". *Expoziţia dedicată victimelor comunismului şi ale rezistenţei anticomuniste din România.*
Organizată în colaborare cu Fundaţia Academia Civică sub conducerea Anei Blandiana.
27.03 – 29.06.2012

ICR ISTANBUL

www.icr.ro/istanbul

8 Best Shots – Five Romanian Photographers in Istanbul – fotografie.
19.04 – 09.05. 2012

ICR LISABONA

www.icr.ro/lisabona

ICR LONDRA

www.icr-london.co.uk

Cristian Paraschiv – Gloria și limitele corpului – expoziție de body-art și bio-art. *Demersul artistului aduce în prim-plan corpul uman, pe care îl scanează, descompune și recreează prin pictură, fotograme, infografie și performance. În cadrul expoziției, vor fi prezentate principalele personalități și grupări din arta românească, ce au modelat discursul de gen în ultimii 50 de ani.*
15.03 – 13.04.2012
Dan și Lia Perjovschi participă la **Wide Open School**
Evenimentul este organizat de Hawyard Gallery din cadrul Southbank Centre din Londra și presupune ateliere, prezentări multimedia, expoziții ale unor artiști din peste 50 de țări. Artiștii români, selectați de Hawyard Gallery, vor susține 3 ateliere și discuții cu publicul, prezentând practica lor în contextul românesc și internațional.
25.06 01.07.2012

Easter Eggs of Romania & Body Adorned – expoziție dedicată artelor decorative
Curatori: Fiona Kerlogue și Wayne Modest
03.04 – 31.08.2012
24.03.2012 – 06.01.2013

Dana Popa – After the New Man – fotografie
26.04 – 26.05.2012

Expoziție de ilustrații de carte realizate de membrii Clubului Ilustratorilor Români
Au fost expuse jurnale și caiete de schițe și costume confecționate din ilustrații, selectate de Stela Lie și Irina Dobrescu.
18.04 – 18.05.2012

Rolimpienii – expoziție de fotografie și text în cadrul „Olimpiadei culturale" la sediul ICR Londra. Concepția grafică aparține artistului Arnold Estefan de la Saatchi&Saatchi România.
29.05 – 26.06.2012

Wide Open School
– eveniment care face parte dintr-un proiect de anvergură în cadrul Olimpiadei culturale care va avea loc în perioada 1 iunie – 9 septembrie și presupune ateliere, prezentări multimedia, expoziții de artiști din peste 50 de țări. Participă artiștii români Lia și Dan Perjovschi.
25.06 – 01.07.2012

Alergător pe muchie/Edgerunner
Sculptura monumentală aparținând artistului român Paul Neagu, va fi amplasată, la inițiativa ICR Londra, în parcul Owen's Fields din cartierul central Islington, aceasta fiind prima lucrare de artă publică a unui artist român ce va deveni pentru totdeauna parte din peisajul Londrei.
Ceremonia de inaugurare: 25.07.2012

Proiecții video pe clădiri din estul Londrei și la Southbank Centre
Vor fi proiectate imagini ale unor clădiri și spații stradale reflectând diverse etape din istoria recentă a Londrei, care vor crea impresia unei metropole formate din mai multe orașe, cu identități contradictorii și memorie fragmentară. Instalația va fi vizibilă de pe ambele maluri ale Tamisei și de pe Waterloo Bridge.
Curatori: Ioana Marinescu și Tapio Snellman.
01.06 – 31.08.2012.

Stații culturale / Cultural Stations
Instalația concepută de Minodora Cerin și de arhitectul Mircea Mărgărit, va fi amplasată în Trinity Square Gardens, lângă Turnul Londrei, și va putea fi vizitată inclusiv în timpul Jocurile Olimpice.
19.07 – 13.08.2012

ICR MADRID

www.icr.ro/madrid

Patrimoniu artistic moldovenesc din secolele al XV-lea și al XVI-lea
– fotografii cu imagini ale ansamblurilor de pictură murală de la Probota, Popăuți (Botoșani), Bălinești, Arbore, Pătrăuți, Sf. Gheorghe, Suceava, Părhăuți, Neamț și Voroneț, care ilustrează particularitățile moștenirii bizantine.
Fotografii: Vlad Bedros, Anca Dina, Geanina și Cristian Deciu, Carmen Solomonea.
07.05 – 17.05.2012

Lucian Muntean – Descubrimientos
– proiect fotografic de tip reportaj social.
05.06 – 07.06.2012
Curator: Magda Radu

Ion Grigorescu – The Curtains of Democracy – participare românească la PHotoEspaña 2012.
06.06 – 13.07. 2012

ICR NEW YORK

www.icr.ro/new-york

Mircea Cantor – lucrări video, fotografii și o instalație de desene
Recent câștigător al Premiului „Marcel Duchamp" Mircea Cantor deschide la Museum of the Moving Image (MoMI) din New York prima sa expoziție personală mai amplă.
Curator: David Schwartz
03. 03. 06.05 2012

Cinty Ionescu – Romanyeah! – performance live audio-video în premieră mondială.
Proiectul a fost creat special la invitația Institutului Cultural Român din New York în urma câștigării de către Cinty Ionescu a Premiului de Excelență pentru Video Design al festivalului FringeNYC 2011.
30.06 – 13.07.2012

ICR PARIS

www.icr.ro/paris

„Transhumanța" – Dragoș Lumpan și Gaëtan Rousselet – fotografie
06.03 - 31.03.2012

Renovation and collateral effects – Oana Fărcaș și Cătălin Petrișor expun la galeria de artă contemporană Dix9.
Curator: Ami Barak
15.03 – 28.04.2012

„La Force de l'Art" – Trienala de artă contemporană de la Palais de Tokyo, ediția a-3-a, cu participarea românească a 8 artisti: Anca Benera, Arnold Estefan, Alina Șerban, Mihuț Boscu, Geta Brătescu, Victor Man, Miklos Onucsan și Dan Perjovschi. Trienala 2012 propune tematica „Intensa Proximitate", pentru a chestiona problematica identității într-un spațiu național, dar și mondializat.
20.04 – 26.08.2012
Elisabeth Blanchet – fotografie
Expoziția va avea loc la Galeria „Rue de l'Exposition" și prezintă portrete alb-negru ale unor orfani bucureșteni, realizate în 1989, alăturate portretelor color ale acelorași persoane, surprinse 23 de ani mai târziu.
04.04 – 31.05.2012

Radu Belcin și Flavia Pitiș – Generație de sacrificiu – pictură contemporană
Curator : Comin Năsui
01.06 - 30.06.2012

Roumanie. Artistes contemporains a Paris. Expun cinci artiști români: Radu Belcin, Dragoș Burlacu, Francisc Chiuariu, Flavia Pitiș și Aurel Tar.
Curator: Comin Năsui.
08.06 – 15.07.2012

Gabriela Lupu – Carnet de charbon
– un fotodocumentar despre mineri și minerit în Valea Jiului.
04.06 – 31.08.2012

Childhood. Remains and Heritage /

Copilăria. Rămășițe și patrimoniu
Organizată în cadrul proiectului european omonim, finanțat prin programul Cultura 2007-2013

„Cât de mare poate fi un muzeu al copilăriei? Poate să încapă într-un buzunar, să ajungă până la nori, să taie lumea în două, să intre într-o poveste, să îl agăți pe umeraș sau să fie șoptit în limba papelka, să spunem. Un lucru e sigur, toți purtăm cu noi un muzeu al copilăriei, mereu cu ușile deschise, de la povestea ursitoarelor până la îngerii cu aripile tăiate." – Lila Passima, curatoare
12-30.092012

ICR PRAGA
www.icr.ro/praga

Teodor Buzu – Dansul culorilor
– pictură
29.03 – 27.04.2012

Lucrări ale maeștrilor români în colecții private din Cehia
24.04 – 21.05.2012

Crepuscular – Șerban Bonciocat, fotograf român prezintă în imagini „frumusețea" ruinelor post-comuniste.
22.05 – 20.07.2012

ICR ROMA
www.accadromania.it

Confronti senza frontiere – pictură și sculptură
Participanți români: Doina Botez, Robert Fekete, Maria Galie, Camelia Mirescu, Raluca Mișca, Magda Nica, Sorin Scurtulescu, Sergiu Toma, Sanda Aurora Voicu, Claudia Zloteanu.
Expoziția este gândită ca un dialog între zece artiști plastici români rezidenți în Italia și zece artiști plastici italieni la Accademia di Romania
Curator: Giorgio Palumbi
31.03 – 25.04.2012

Lemn. Biserici din Nordul Olteniei – obiecte de cult și obiceiuri tradiționale care fac parte din lumea satului: colaci, colivă, pomelnic, toacă.
Spațiul altarului este sugerat de o proiecție de imagini cu detalii de iconostas realizată pe unul din pereții care delimitează forma bisericii.
09.05 – 16.05.2012

Spazi Aperti 10 – video-art, instalații, performance, pictură, sculptură, arhitectură, fotografie, muzică, dans.
Participanți din România: Sorin Scurtulescu, Sergiu Toma, Claudia, Mircea Cantor, Geta Brătescu, Manuel Pelmuș, Cosmin Țapu, Lia Perjovschi.
Curator: Eleonora Farina
Asistenți: Chiara Figone și Elena Bari.
24.05 – 15.06.2012

Morpheus Buyack – instalație complexă și performance
Grupul românesc Apparatus 22, în cadrul festivalului Drodesera.
Aflat la cea de-a XXXIII-a ediție, este unul din cele mai prestigioase în materie de arte contemporane, performance și instalații.
26.07.2012

ICR STOCKHOLM
www.icr.ro/stockholm

Festivalul de Artă Performativă Pals" – program de workshopuri și de performance-uri susținute de artiștii invitați. Participarea românească este susținută de de istoricul de artă Ileana Pintilie și artistul Gusztáv Üto.
18.04 – 22.04. 2012
Tudor Banuș - Expoziția va prezenta aproximativ o sută de lucrări, dintre care planșe originale cu ilustrațiile realizate pentru Enciclopedia Zmeilor de Mircea Cărtărescu și litografii originale realizate de-a lungul anilor, ediții ale cărților ilustrate și extrase din ziarele relevante cu care artistul a colaborat.
21.04 – 11.05.2012

Alex Mirutziu – What is the Reality of Never? – performance
27.05.2012 și 10.06.2012

ICR TEL-AVIV
www.icr.ro/tel-aviv

Miriam Cojocaru – Vârstele frumuseții – grafică și pictură.
Evenimentul se înscrie în seria expozițiilor dedicate promovării artiștilor israelieni de origine română.
06.03 – 30.04.2012

Ruth Oren - Întâlniri: București – Yaffo/București – Haifa
Sunt expuse fotografii realizate în trei orașe – București, Yaffo, Haifa –, pe parcursul mai multor ani, panotate ca dialoguri vizuale.
Expoziția face parte din seria dedicată artiștilor de origine română din Israel.
30.04 – 05.07.2012

ICR VARȘOVIA
www.icr.ro/varsovia

Art Nouveau în România – fotografie.
21.03 – 19.04.2012
Emotikon – Robert Rumas și Piotr Wyrzykowski
13.04 – 20.05.2012

Poeticile politicului / The Poetics of Politics – artă românească contemporană.
14.06 – 28.07.2012

ICR VENEȚIA
www.icr.ro/venetia

Under 25
Expoziția câștigătorilor secțiunii „Under 25" a Premiului Internațional „Arte Laguna", Laguna Mogliano Veneto

(Treviso) în cadrul concursului „Premiul Internațional Arte Laguna". Participanți: circa 15 tineri artiști finaliști selectați de un juriu internațional la cinci secțiuni ale premiului (pictură, sculptură și instalație, fotografie, performance, artă video și animație) în spațiile Nappe dell'Arsenale (aria Arsenale din cadrul Bienalei de la Veneția).
17.03 – 01.04.2012

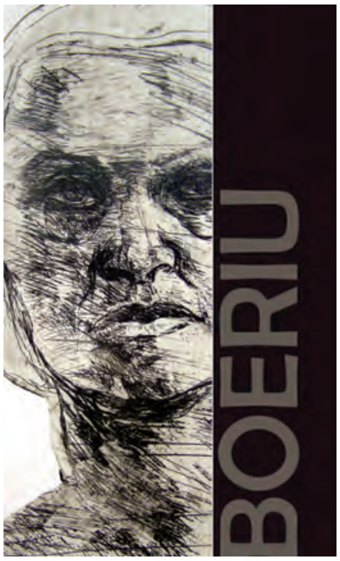
O analiză a fragmentului – Expoziția artistului vizual Adina Plugaru, bursieră „Nicolae Iorga"
06.04 – 06.05.2012

ICR VIENA
www.icr.ro/venetia

Frontul grafic – proiect în premieră românească în cadrul **Typopassage** la Museumsquartier, Viena, unul dintre cele mai mari arealuri culturale din lume, al cărui scop este acela de a aduce în atenția generală designul grafic și grafica tipografică. Artiști români invitați: Ovidiu Hrin și Ștefan Lucuț – care va realiza designul instalației grafice, pe o suprafață de lucru de 150 mp.
29.03 – 07.04.2012

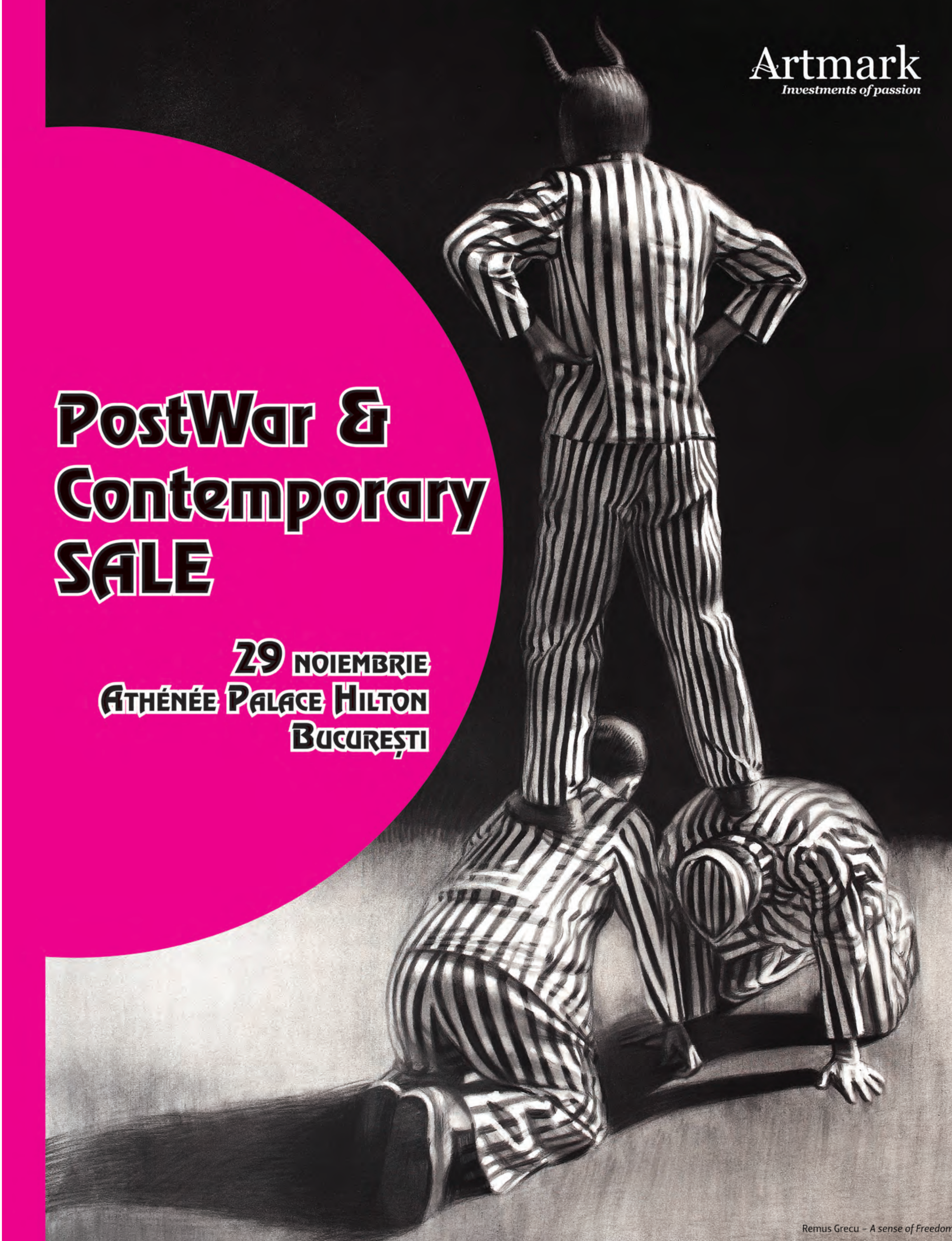
Explosion – lucrarea de sculptură monumentală a artistului Daniel Knorr va fi expusă timp de un an, din martie 2012 până la sfârșitul lui februarie 2013 în Karlsplatz- Viena. *Sculptura invită privitorii la autoreflecție privind propriul rol prezent sau viitor – de martor, spectator, consumator, protagonist, critic sau victimă – în vremuri conflictuale.*
29.03.2012

Reflecting Fashion la MUMOK – poziția modei în artă din 1900 și până azi, trecând prin modernismul vienez, suprarealism, pop-art.
Daniel Knorr alături de Giacomo Balla, Joseph Beuys, Yayoi Kusama, Cindy Sherman, Regina Möller, Mai-Thu Perret, Florian Pumhösl, Nedko Solakov.
Curator: Susanne Neuburger în colaborare cu Barbara Rüdiger
15.06 – 15.09.2012



Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia
Mogoșoaia, str. Valea Parcului, nr. 1, județul Ilfov
Telefon: +4021 350 66 19, +4021 350 66 20
Email: office@palatebrancovenesti.ro
http://palatebrancovenesti.ro

ANCA BOERIU: Despre distanțe
Artista propune o expoziție complexă în care desenul constituie subiectul unei imagistici bogate, evoluând pe suporturi și în medii diferite, de la hârtie, tablă, gravură transpusă pe pânză, la obiect, instalație și imagine video, proiecție sau hologramă. Toate aceste mijloace artistice contureazá însă un univers plastic autentic și unitar, în care surprinde elementul dramatic redat fără patetism, cu înțelepciune analitică sau cu detașare contemplativă
"Biografia artistică a Ancăi Boeriu stă sub semnul incitant al unei surprize așteptate. Formată ca graficiană, ea a ales, de-a lungul timpului, calea cea mai dificilă a gravurii, devenind recunoscută pentru strădaniile ei de a o revigora în peisajul contemporan." Prof. univ. dr. Ruxandra Demetrescu
23.06 – 23.07.2012


Artmark
Investments of passion
PostWar &
Contemporary
SALE
29 noiembrie
Athénée Palace Hilton
București
Remus Grecu – A sense of Freedom

COLABORATORI // CONTRIBUTORS

STELIAN ACEA este artist vizual. Lucrează ca profesor la Facultatea de Arte şi Design de la Universitatea de Vest Timişoara. *//Stelian Acea is a visual artist. He works as a teacher at the Faculty of Arts and Design in the West University in Timişoara, Romania.*

SORIN ALEXANDRESCU este profesor la Universitatea Bucureşti, director al Centrului de excelenţă în studiul imaginii (CESI). Lucrări în semiotică, naratologie şi teoria imaginii, ca şi în istoria culturii moderne în România. Ultime publicaţii despre fotografie: „Le mystere du fox-terrier". Documents de travail, Universita di Urbino, 2009, nr.380-382, p.1-40; „Le Regardeur: Visualité et médiation sociale", in: Tiziana Migliore (red), Retorica del visibile. Roma: Aracna editrice, 2011, vol. III,p. 365-380. *// Sorin Alexandrescu is professor at the University of Bucharest and director of the Centre of Excellence in the Study of Image (CESI). He published books in the domains of semiotics, narratology, and theory of image, as well as about the history of modern culture in Romania. His last publications about photography: „Le mystere du fox-terrier". Documents de travail, Universita di Urbino, 2009, nr.380-382, p.1-40; „Le Regardeur: Visualité et médiation sociale", in: Tiziana Migliore (red), Retorica del visibile. Roma: Aracna editrice.*
salexandrescu2005@yahoo.com

DANA ALTMAN este critic de artă şi curator independent. În prezent, este doctorand în istoria artei şi studiile comunicării la McGill University, în Montreal, Canada. Curator pentru Bienala de la Veneţia în 1999. Publică articole teoretice, recenzii şi comentarii în reviste academice, periodice şi cataloage de expoziţie în Europa şi America de Nord. *//Dana Altman studied linguistics and text theory at Exeter College, Oxford, UK, and she has a Ph.D. in linguistics at the Babeş-Bolyai University in Cluj, Romania. She published two books, one on poetry, the other on contemporary artistic phenomenon (applied specially to digital art), as well as numerous articles. She was the editor of the Artphoto magazine. At present, she works in New York, in the domain of contemporary visual arts.* dana.altm@gmail.com

ARIELLA AZOULAY predă cursuri de cultură vizuală şi de filosofie contemporană în cadrul Programului pentru Cultură şi Interpretare de la Bar Ilan University. Ea este autoarea cărţilor Once Upon A Time: Photography Following Walter Benjamin şi Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy (MIT Press, 2001), care a câştigat Premiul Infinity for Writing din 2002. *// Ariella Azoulay teaches visual culture and contemporary philosophy at the Program for Culture and Interpretation, Bar Ilan University. She is the author of Once Upon A Time: Photography Following Walter Benjamin and Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy, winner of the 2002 Infinity Award for Writing.*

ANNE BARLOW (Glasgow, Scoţia), este curatorul desemnat al BB5 şi Director Executiv al Art in General, New York. Independent, ea a colaborat la expoziţia Copy It, Steal It, Share it, Borusan Art Gallery, Istanbul (2003) şi a curatoriat proiecte de film şi de media pentru Threshold Artspace, Perth, Scotia (2007). Barlow a publicat pentru diferite organizaţii, inclusiv Liverpool University Press/Tate Gallery Liverpool; Institutul Henry Moore, Leeds, Marea Britanie, Edith Russ House for Media Art, Oldenburg; pentru New Museum, New York şi Art in General. De asemenea, ea a fost lector şi critic pentru diferite organizaţii inclusiv Royal College of Art, Londra; Centre for Contemporary Art, Varsovia; MUMOK, Vienna; New York University. *// Anne Barlow (Glasgow, Scottland)is executive director at Art in General, New York. Independently, she also collaborated at the exhibition Copy It, Steal It, Share it, Borusan Art Gallery, Istanbul (2003) and curated film and media projects for Threshold Artspace, Perth, Scottland (2007). Barlow published for different organizations including Liverpool University Press/Tate Gallery Liverpool; Henry Moore Institute, Leeds, Great Britains, Edith Russ House for Media Art, Oldenburg; for New Museum, New York and Art in General. Also, Barlow was a lecturer and a critic for diverse organizations including Royal College of Art, London; Centre for Contemporary Art, Warsow; MUMOK, Vienna; New York University.*

MATEI BEJENARU este un artist vizual care trăieşte şi activează la Iaşi, unde predă fotografie şi video art la Universitatea de Arte „George Enescu". Este membru fondator al Asociaţiei Vector din Iaşi şi director al Bienalei de artă contemporană Periferic. În proiectele sale din ultimii ani, prin fotografie, video şi performance-uri, el analizează felul în care modurile de producţie economică, cunoaşterea tehnologică, mentalităţile şi stilurile de viaţă ale oamenilor s-au schimbat în ţările post-comuniste în ultimele două decenii. *// Matei Bejenaru is a visual artist who lives and works in Iaşi, Romania, where he teaches photography and video art at the "George Enescu" University of Arts. He is a founding member of the Vector association in Iaşi as well as the director of the Periferic international biennial in Iaşi. In his recent projects, using photography, video, and performances, he analyses the ways the present-day economic production, technologic knowledge, mentalities and life-style of people have changed in the post-communist countries in the last two decennials.*
mateibejenaru@yahoo.com

CRISTINA BOGDAN este critic şi istoric de artă, ocazional curator; în prezent este doctorandă în Critical and Historical Studies la Royal College of Art, Londra. *// Cristina Bogdan is an art critic and historian, occasionally curator. At present she is preparing a Ph.D. in Critical and Historical studies at the Royal College of Art, London.*
cristina.rx.bogdan@gmail.com

MAGDA CÂRNECI este scriitor, critic şi istoric de artă, curator. În prezent ea este redactor-şef al revistei ARTA. *// Magda Cârneci is a writer, an art critic, and historian, and a curator. At present she is the editor-in-chief of ARTA art magazine in Bucharest.*
magda.carneci@gmail.com

IOANA CIOCAN este artist vizual şi asistent universitar dr. la departamentul de grafică al Universităţii Naţionale de Artă din Bucureşti. Ea este iniţiatoarea programului "Proiect 1990" care constă în amplasarea temporară de lucrări ale unor tineri artişti conteporani pe soclurile rămase vacante ale unor monumente din Bucureşti. *// Ioana Ciocan is a visual artist and a Ph.D. assistant professor in the Department of graphic arts in the National University of Arts, Bucharest. She is also the initiator of the "Project 1990", a program which consists in temporary placing works of young visual artists on the unoccupied pedestals of certain monuments in Bucharest.*
ioanaciocan@gmail.com

ALEXANDRA CROITORU este artist vizual, trăieşte şi activează în Bucureşti. Între 1993 şi 1998 a studiat la Academia Naţională de Arte din Bucureşti. Din 1999 predă în cadrul departamenului Foto-Video al aceleiaşi instituţii. Din 2010 este doctorand al UNArte, cu o lucrare despre cultul lui Brâncuşi în România. Din 2011 este co-curator al Salonului de Proiecte, un program independent care funcţionează cu susţinerea logistică şi financiară a MNAC – www.salonuldeproiecte.ro. *// Alexandra Croitoru is a visual artist, she lives and works in Bucharest. Between 1993 and 1998 she studied at the National Academy of Arts in Bucharest. Since 1999 she teaches at the Photo-Video Department of the same university. Starting with 2010 she prepares a Ph.D. in the same institution with a theme related to the cult of Brancusi in Romania. Since 2011 she is co-curator of the Projects Salon, an independent program functioning with the logistic and financial help of the National Museum of Contemporary Art in Bucharest – www.salonuldeproiecte.ro.*
alexandracroitoru007@yahoo.com

CĂLIN DAN (artist multimedia, n. 1955, Arad, trăieşte la Amsterdam). Proiecte sale îmbină teme politice şi sociale cu elemente din domeniul divertismentului şi al culturii populare. S-a afirmat prin filmele din seria Arhitectura Emoţională, prezentate în cadrul unor festivaluri internaţionale (Osnabrück, Oberhausen, Rotterdam, La Rochelle), în bienale artistice (Veneţia, Sao Paolo, Praga, Sydney), în muzee şi galerii de artă din Europa, SUA şi Australia.*// Călin Dan (multi-media artist, b. 1955 Arad, Romania; based in Amsterdam). Călin reached international acclaim with his videos from the series Emotional Architecture, showcased in film festivals (Osnabrück, Oberhausen, Rotterdam, La Rochelle), art biennales (Venice, Sao Paolo, Prague, Sydney), art museums, and galleries throughout Europe, the USA and Australia. He was awarded in 2000 the media prize of the Split Film festival, and in 2001 the prize of Videonale Bonn.*
adsl487504@telfort.nl

LARISA CRUNŢEANU (1986) este performer, artist vizual, arhivator de sunete şi membru al grupului artistic Soyons Impossibles. Lucrările sale pun sub semnul întrebării relaţiile de putere în intimitate, corpul şi noţiunea de identitate. În practica ei, pagina de jurnal devine monument istoric. Recurge adesea la teme precum: cordonul ombilical, relaţii amoroase, identităţi paralele, experienţe extracorporale, strada ca muzeu. Intervenţiile sale scot audienţa din visul spectatorului care domesticeşte şi ucide. *// Larisa Crunţeanu (1986) is visual artist, performer, sound archivator and member of the Soyons Impossibles artistic group. Her works question topics such as power relationships in intimacy, the body, and the notion of identity. In her practise, a page of a private diary becomes a historical monument. She often tackles themes such as umbilical cordon, love relationships, parallel identities, extra-corporeal experiences, street as museum. Her interventions are conceived to awaken the audience from the spectator's dream which domesticates and kills.*
larisa.crunteanu@gmail.com

RUXANDRA DEMETRESCU este istoric şi critic de artă, profesor la Universitatea Naţională de Arte Bucureşti. *// Ruxandra Demetrescu is an art critic and historian, professor at the National University of Arts in Bucharest.*
rdemetrescu@hotmail.com

CARMEN DOBRE lucrează cu mediul fotografic, iar principalul său interes este studierea practicilor sociale vestice care rezultă din confruntarea grupurilor cu curentele ideologice dominante. Are o licenţă de la Universitatea de Arte, Bucureşti, 2008, şi un master la Universitatea Leiden, Olanda, 2010. în prezent este doctorandă la Universitatea Naţională de Arte cu un proiect de cercetare artistică despre comunitatea furry. *// Carmen Dobre mainly works with photography and has a background in philology and cultural studies. Her primary interest is researching western societal practices which result from group, community or individual experience of dominant ideological trends. In 2008 she graduated with a BFA in Photography and Video Art from the University of Arts in Bucharest and in 2010 she attended the Master of Photographic Studies at Universiteit Leiden, the Netherlands. She is currently enrolled in a PhD program at the University of Arts in Bucharest with a project researching the furry*

community.
carmen_m_dobre@yahoo.com

SIMONA DUMITRIU este teoretician de artă, predă în cadrul Universității Naționale de Artă București. // *Simona Dumitriu is an art theorist; she teaches at the National Univerity of Arts, Bucharest.*
simona_dumitriu@yahoo.fr

DANIEL DJAMO este masterand la departamentul Foto-video din cadrul Universității Naționale de Artă din București. A participat la numeroase festivaluri de film și expoziții, printre cele mai recente numărându-se: RULAND (galeria TOKONOMA, Kassel, Germania, iunie 2012) fli INSIDE OUT (Kunsthaus Dresden, Dresda, Germania, iulie 2012). Daniel Djamo a fost nominalizat la International Short Film Competition, în cadrul Stuttgarter Filmwinter 25, Germania fli la Videoformes Prix de la Création Vidéo, Clermont-Ferrand, Franța, în 2012. // *Daniel Djamo is a M.A. candidate at the Photo-Video Department of the National University of arts in Bucharest. He participated in numerous film festivals and exhibitions, such as: RULAND (TOKONOMA gallery, Kassel, June 2012) and INSIDE OUT (Kunsthaus Dresden, July 2012). Djamo was also nominated at International Short Film Competition, within Stuttgarter Filmwinter 25, Germany and at Videoformes Prix de la Création Vidéo, Clermont-Ferrand, France, in 2012.*

RADU DRĂGAN a absolvit secția Foto-Video în cadrul Universității de Arte și Design Cluj, apoi Masteratul în fotografie al UNA București. Este creatorul și editorul blogului fototutorial (tutorial.fotodex.ro) și al site-ului dicționar de fotografie fotodex.ro. // *Radu Drăgan graduated from the Photo Video department of the Arts and Design University Cluj and from the Photography master at UNA Bucharest. He created and is the editor of the fototutorial (tutorial.fotodex.ro) blog and of the photography dictionary website fotodex.ro.*
radudragan@fotodex.ro

DOREL GĂINĂ este artist vizual. Lucrează ca profesor la Departamentul Foto-Video de la Universitatea Națională de Arte și Design Cluj-Napoca. //*Dorel Găină is a visual artist. He is also a teacher at the Photo-Video Department in the University of Arts and Design Cluj-Napoca.*

RADU PAVEL GHEO este scriitor și traducător. Lucrează ca redactor la revista Orizont din Timișoara. // *Radu Pavel Gheo is a writer and a translater. He works as an editor at the Orizont cultural magazine in Timișoara, Romania.*

CĂTĂLIN GHEORGHE este lector universitar doctor, critic de artă, curator și editor. Predă cursuri de Estetica artelor vizuale, Studii vizuale și Teoria criticii de artă la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iași. Este editor al publicației Vector – cercetare critică în context și curator al platformei educaționale de cercetare critică și producție artistică Vector – studio de practici și dezbateri artistice. A publicat cartea Condiția critică la Editura Institutul European, Iași, 2010.// *Cătălin Gheorghe is a Ph.D. university lecturer, art critic, curator, and editor. He teaches aesthetics of visual arts, visual studies and theory of art criticism at the "George Enescu" University of arts in Iași, Romania. He is editor of the Vector – critical research in context art magazine and curator of the educational platform of critical research and artistic production Vector – studio of artistic practices and debates. He published the book The Critical Condition, Editura Institutul European, Iași, 2010.*
citizen_ka@yahoo.com

DARIA GHIU este critic de artă. În prezent este doctorandă a Universității Naționale de Arte București și a SIK-ISEA Zürich, cu o teză despre istoria participării României la Bienala de la Veneția. // *Daria Ghiu is an art critic. At present, she is preparing a Ph.D. at the National University of Arts in Bucharest and SIK-ISEA Zürich with a thesis on the history of the Romanian participation at the Venice Biennale.*
daria.ghiu@gmail.com

ADRIAN GUȚĂ este istoric și critic de artă, curator, conferențiar universitar. Conduce Catedra de Istoria și Teoria Artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București. A fost redactorul-șef al revistei ARTA în 2000-2001. // *Adrian Guță is an art critic and historian, a curator, and a lecturer at the National University of Arts in Bucharest, where he leads the chair of Art History and Theory. He was the editor-in-chief of ARTA art magazine in 2000-2001.*
adrian.guta@gmail.com

VALENTINA IANCU este critic de artă și curator, doctorand în cadrul școlii doctorale Spațiu, Imagine, Text, Teritoriu cu o teză despre politica suprarealismului românesc. Din 2008, lucrează în cadrul Departamentului de Artă Românească Modernă al Muzeului Național de Artă al României. A semnat proiecte expoziționale în România și în străinătate. // *Valentina Iancu is an art critic and curator. She is preparing a Ph.D. at the doctoral School Space, Image, Text, Territory, with a thesis on the politics of Romanian surrealism. Since 2008 she has worked at the Department of Romanian modern art in the National Museum of Art in Bucharest.*
mvalentinaiancu@gmail.com

NICU ILFOVEANU este artist vizual focalizat pe fotografie. Este cadru didactic la Departamentul Foto-Video de la Universitatea Națională de Arte din București. //*Nicu Ilfoveanu is a visual artist focalized on photography. He teaches at the Photo-Video Department in the National University of Art in Bucharest.*

CLAUDE KARNOOUH este un teoretician francez, care lucrează ca professor invitat la Universitatea Națională de Arte din București. În românește, el a publicat următoarele titluri: Adio diferenței, Idea, Cluj-Napoca, 2001; Postcomunism, Polirom, Iași, 2000; Invenția poporului-națiune, Idea, Cluj-Napoca, 2011 – traduse din franceză. A mai publicat aproximativ patru sute de articole și eseuri pe teme de antropologie culturală, de filozofie politică și de filozofie a culturii.// *Claude Karnoouh is a French theorist who works as invited professor at the National University of Arts in Bucharest. In Romanian he published the following titles: Farewell to Difference, Idea, Cluj-Napoca, 2001; Postcommunism, Polirom, Iași, 2000; The Invention of the Nation-people, Idea, Cluj-Napoca, 2001 – all translated from French. He also published around 400 articles and essays on subjects of cultural anthropology, political philosophy, and philosophy of culture.*
claude.karnoouh@sfr.fr

FELEKI KÁROLY este artist fotograf. Lucrează ca profesor la Departamentul Foto-Video de la Universitatea Națională de Arte și Design Cluj-Napoca. //*Feleki Károly is a photographer. He works as a teacher at the Photo-Video Department in the University of Arts and Design Cluj-Napoca.*

AURORA KIRÁLY este artist vizual, curator și manager cultural. Între 2001-2008, a fost directorul Asociației Galeria Nouă, unde a organizat peste 200 de expoziții și evenimente. Din 2007, predă la departamentul de Foto-Video, Procesarea Computerizată a Imaginii a Universității Naționale de Artă București. // *Aurora KIRÁLY is a visual artist, curator and cultural manager. Between 2001-2008 she was the director of Galeria Noua Association, where she curated around 200 exhibitions and events until 2008. Since 2007 she has been teaching in the Photo-Video Department at the National University of Arts, Bucharest.*
aurora.kiraly@gmail.com

IOSIF KIRÁLY este arhitect și artist vizual. Activează încă din anii '80 atât individual cât și în diverse formule colaborative, printre care grupul subREAL. A inițiat și participat la numeroase proiecte artistice de cercetare și documentare. În 1995 a fost unul dintre membrii fondatori ai departamentului foto-video din cadrul Universității Naționale de Arte din București, unde ține și în prezent mai multe cursuri. // *Iosif Király is an architect and visual artist. Since the 1980s he has been active on the Romanian art scene as an individual as well as in diverse collaborative formulas, among which the subREAL group. He initiated and participated in numerous research and documentary artistic projects in Romania and abroad. In 1995 he was one of the founding members of the Photo-Video department in the National University of Arts in Bucharest, where he has been teaching up to the present.*
iosif.kiraly@gmail.com

PETRU LUCACI este pictor, conferențiar la Universitatea Națională de Arte București, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din România și director al revistei ARTA. // *Petru Lucaci is a painter and an associate professor at the National University of Arts in Bucharest. At present, he is the president of the Union of Visual Artists in Romania and the director of ARTA art magazine.*
petru_lucaci@yahoo.com

IOANA MANDEAL este masterandă la UNAB în domeniul Istoria și Metodologia Cercetării Imaginii și a realizat proiecte curatoriale independente, precum expoziția de video/-instalație Reframing the fragment(s) (MȚR, 2011). În prezent este asistent de program în cadrul Salonului de Proiecte (Anexa MNAC) și asistent de cercetare în cadrul Contemporary Visual Art Conservation Platform – VisART. // *Ioana Mandeal is a MA candidate at the National University of Arts in Bucharest in the field of History and Methodology of Visual Research, having developed independent curatorial projects, such as the video/-installation exhibition Reframing the fragment(s) (MȚR, 2011). Currently she is a program assistant for Salonul de Proiecte (Anexa MNAC) and a project research assistant for the Contemporary Visual Art Conservation Platform – VisART.*
marea_exceptie@yahoo.de

DIANA MARINCU este doctorandă la Universitatea de Arte București, catedra de Istoria și Teoria Artei, cu o cercetare despre rolul și poziția curatorului în câmpul artei contemporane. Semnează cronici de artă și recenzii în Dilemateca, Dilema Veche și alte publicații. // *Diana Marincu is preparing a Ph.D. at the chair of Art History and Theory at the National University of Arts in Bucharest: her thesis studies the role and the position of the curator in the field of contemporary art. She has signed articles in diverse Romanian cultural publications.*
dianamarincu@yahoo.com

IGOR MOCANU este publicist, curator și traducător. În prezent, este colaborator permanent al revistei on-line CriticAtac. // *Igor Mocanu is a journalist, a curator, and a translator. At present, he works as a permanent contributor of the Critic Atac on-line magazine.*
igor.mocanu@gmail.com

CRISTIAN NAE este critic de artă și teoretician, lector univ. dr. la departamentul de Istoria și Teoria Artei din cadrul Facultății de Arte Plastice, Decorative și Design a Universității de Arte G. Enescu din Iași. Este fost editor al revistei Vector-Arta și cultura în context și colaborator oazional al revistei IDEA în calitate de critic de artă, iar actualmente este membru în colegiul de redacție al revistei de studii in istoria si teoria artei Artmargins. Este de asemenea membru al mai multor asociații profesionale de renume precum College Art Association din Statele Unite ale Americii sau Societatea Europeană de Estetică. // *Cristian Nae is an art critic and theoretician, lecturer at the Department of Art History and Theory at the University of Art G. Enescu, Iași, Romania. He is a former editor of the magazine Vector-Art and Culture in Context, an occasional contributor as an art critic at the IDEA art magazine, and recently has become a member of the editing committee of the Artmargins magazine. He is also a member of several well-known professional associations such as College Art Association, USA, and European Society of Aesthetics.*
cristi_nae@yahoo.co.uk

SIMONA NASTAC este critic de artă și curator. Coordonator de proiecte

la Institutul Cultural Român din Londra. // *Simona Nastac is an art critic and a curator. She works as a projects coordinator at the Romanian Cultural Institute in London.*
simona_nastac@yahoo.com

OLIVIA NIŢIŞ este curatoare, critic şi istoric de artă, cercetătoare în cadrul Institutului de Istoria Artei al Academiei Române „G. Oprescu". // *Olivia Niţiş is a curator, an art critic and historian. She works as a researcher at the Institute of Art History "G. Oprescu", Romanian Academy, Bucharest.*
olivia_nitis@yahoo.com

RAMONA NOVICOV este istoric şi critic de artă, conferenţiar la Facultatea de Arhitectură şi Construcţii din Oradea, realizator de emisiuni TV(S), colaborator permanent al revistei Photomagazine. // *Ramona Novicov is an art historian and critic, associate professor at the Faculty of Constructions and Architecture of Oradea, producer of TV(S) broadcast, permanent contributor of Photomagazine magazine.*
simanichita@gmail.com

ADRIANA OPREA este critic de artă, cercetător în artă contemporană; arhivist la Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Bucureşti. // *Adriana Oprea is art critic, researcher in contemporary art, archivist at the National Museum of Contemporary Art, Bucharest.*
oprea.adriana@gmail.com

ILEANA PINTILIE este istoric şi critic de artă, profesor la Facultatea de Arte, Universitatea de Vest, membră a boardului editorial al revistei online ARTMargins (www.artmargins.com). // *Ileana Pintilie is an art historian and art critic, professor at the West University, Faculty of Fine Arts in Timisoara, freelance curator.*
ileana_pintilie@yahoo.com

LUCIA POPA este critic de artă şi doctorandă la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. //*Lucia Popa is an art critic and a Ph.D.candidate at Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris.*
popaluciacristina@yahoo.com

MAGDA PREDESCU este critic şi istoric de artă, doctorandă la Universitatea Naţională de Arte Bucureşti. Ea lucrează la Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Departamentul Arhive şi Memorie digitală. // *Magda Predescu is an art critic and historian; she is also a Ph.D. candidate at the National University of Arts in Bucharest. She works at the Department Archives and Digital Memory in the National Museum of Contemporary art in Bucharest.*
magdapredescu@yahoo.com

VOICA PUŞCAŞIU este masterand al Facultăţii de Istorie şi Filosofie, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca. // *Voica Puşcaşiu is a M.A. candidate at the Faculty of History and Philosophy, Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania.*
voicapuscasiu@gmail.com

MAGDA RADU este istoric de artă şi curator, trăieşte şi lucrează în Bucureşti. Împreună cu Alexandra Croitoru ea a iniţiat programul curatorial „Salonul de proiecte", susţinut de MNAC. Predă la Universitatea Naţională de Arte cursul intitulat „Arta românească în context est-european: 1945-1989". //*Magda Radu is an art historian and curator, she lives and works in Bucharest. Recently, together with Alexandra Croitoru she has initiated the curatorial program entitled "Projects Salon", supported by the National Museum of Contemporary Art in Bucharest. She also teaches about "Romanian art in the East-European context 1945-1989" at the National University of Arts in Bucharest.*
magda_radu@hotmail.com

CRISTINA POPESCU RUSSU este artist vizual ceramist şi curator. Din 2007 este membră a International Academy of Ceramics (IAC) cu sediul la Geneva, Elveţia. În prezent este vicepreşedinta Uniunii Artiştilor Plastici din România. // *Cristina Popescu Russu is a ceramist visual artist and a curator. Since 1970 she has been a member of the International Academy of Ceramics (IAC), Geneva, Sweitzerland. At present, she is vice-president of the Union of Visual Artists from Romania.*
cristina_russu@yahoo.de

ŞTEFAN SAVA este un artist vizual care trăieşte şi lucrează în Bucureşti. // *Ştefan Sava is a visual artist who lives and works in Bucharest.*

RADU STERN, n.1951, a predat istoria artei moderne la Universităţile din Lausanne, Neuchâtel, Dijon şi la University of Massachusetts, Boston. Intre 1993 şi 2004, a condus Scoala de arte aplicate din Vevey. Actualmente directorul programelor educative ale Muzeului Elyssée din Lausanne, el s-a ocupat de subiecte variate, de la avangarda rusă la antimodă sau de la bucătăria ca artă la teoria imaginii. Publicaţia sa cea mai recentă: From Dada to Surrealism: Jewish Avant-Garde Artists from Romania, Amsterdam: Joods historisch museum, 2011. // *Radu Stern, b.1951, taught history of modern art at the universities in Lausanne, Neuchâtel, Dijon and at the University of Massachusetts, Boston. Between 1993 and 2004 he led the School of applied arts in Vevey. At present director of the educative programs of the Elyssée Museum in Lausanne, he tacked various subjects such as Russian avant-garde, anti-fashion, cooking as art or theory of image. His most recent publication: From Dada to Surrealism: Jewish Avant-Garde Artists from Romania, Amsterdam: Joods historisch museum, 2011.*
radu_stern@hotmail.com

BOGDAN TEODORESCU este artist vizual şi cadru didactic la Facultatea de Arte Plastice, Decorative şi Design a Universităţii de Arte „George Enescu" din Iaşi. // *Bogdan Teodorescu is a visual artist who teaches at the Faculty of Plastic and Decorative Arts and Design of the "George Enescu" University of Arts in Iaşi, Romania.*

NICOLAS TREZZI este editor la revista Flash Art şi ocazional curator. // *Nicolas Trezzi is a editor of Flash art magazine and occasionally curator.*

ŞTEFAN TUCHILĂ este un tânăr arhitect / fotograf român ce lucrează la Paris şi îşi petrece majoritatea vacanţelor în Bucureşti, subiectul lui preferat, sursa mai multor proiecte şi expoziţii de fotografie în ţară sau în străinătate. Corespondent în Franţa al revistei Zeppelin, el colaborează ca fotograf în România / Franţa cu o serie de reviste şi firme de arhitectură. // *Ştefan Tuchilă is a young Romanian architect and photographer who works in Paris and spends most of his holidays in Bucharest, which is his preferred artistic topic and the source of several projects and artistic shows in Romania and abroad. The correspondent in France for the Zeppelin magazine, he collaborates as a photographer for a series of architecture studios and magazines in Romania and France.*
www.archiphotos.com

LÁSZLÓ UJVÁROSSY este artist vizual şi profesor la Universitatea de arte plastice din Oradea. A studiat la Institutul Ion Andreescu din Cluj şi la Universitatea de Ştiinţă din Pecs, Ungaria. Dintre cărţile publicate în limba română amintim: Suvenirul şi recuperarea Kitschului, 2006; Arta experimentală în anii optzeci la Oradea, 2012. // *László Ujvárossy is a visual artist and professor at the University for Visual Arts in Oradea, Romania. He studied at the Ion Andreescu Institute of Arts in Cluj, Romania, and at the University of Science in Pecs, Hungary. Among his books published in Romanian: Souvenir and the Recuperation of Kitsch, 2006; Experimental Art in Oradea in the 1980s, 2012.* uvelaci@gmail.com

DIANA URSAN este absolventă a departamentului de Istoria şi Teoria Artei din cadrul Universităţii Naţionale de Arte Bucureşti, unde în prezent îşi continuă studiile masterale. Activitatea ei profesională bifează voluntariat şi colaborări în organizarea de expoziţii de artă contemporană şi evenimente culturale. // *Diana Ursan graduated the Department of History and Theory of Art at the National University of Arts in Bucharest, where at present she is preparing an M.A. Her professional activity includes voluntary work and collaboration in the organization of contemporary art exhibitions and cultural events.*
ursan.diana@gmail.com

MIHAELA VARZARI (născută în România) locuieşte la Londra şi este curatoare în artă contemporană. Deţine un master în istoria artei de la Birkbeck College, University of London, 2009. Este interesată în analizarea ierarhiilor sociale şi a modalităţilor de demascare a mecanismelor de exploatare în ţările post-comuniste. Ea foloseşte studii post-coloniale şi de traducere culturală ca unelte pentru o definiţie mai complexă a unei 'posibile' identităţi transnaţionale. // *Mihaela Varzari (b. Romania) is a London based contemporary culture researcher. She completed an MA in History of Art at Birkbeck College, University of London, 2009. She is interested in analyzing the societal hierarchies and ways of unmasking mechanisms of exploitation within post-communist countries. She uses post-colonial studies and cultural translation as tools for a better definition of a 'possible' transnational identity.* http://mihaela-varzari.blogspot.com/

SIMONA VILĂU este curator independent şi artist, colaborator permanent al revistei ARTA; trăieşte şi lucrează în Bucureşti. // *Simona Vilău is an independent curator and artist; she lives and works in Bucharest.*
simona.vilau@gmail.com

ANDREEA VINTZE a început în 2012 Masterul la departamentul Foto-Video al Universităţii Naţionale de Arte Bucureşti. A absolvit în 2011 facultatea de Comunicare şi Relaţii Publice cu o teză despre semiotica emoţiilor în fotojurnalism. // *Andreea Vintze has started in 2012 the postgraduate studies in the Photo-Video department of the National University of Arts Bucharest. She graduated in 2011 the Communication and Public Relations Faculty in Bucharest with a thesis on Semiotics of Emotion in Photojournalism.*

CRISTINA VREMEŞ a studiat Filosofie şi Istoria Artei la Londra, apoi a continuat cu un master de cercetare în filosofie la University of Cambridge, cu o teză care a tratat critica heideggeriană a conceptului de reprezentare. În timpul studiilor, ea a lucrat o perioadă la Saatchi Gallery din Londra. Din 2012 s-a stabilit la Paris. // *Cristina Vremeş studied Philosophy and Art History in London, then she continued with a M.A. in philosophical research at the University of Cambridge, with a thesis on Heidegger's critic of the concept of representation. During her studies, she worked for a while at the Saatchi Galley in London. Starting with 2012 she has established herself in Paris.*
cristina_vremes@yahoo.com

MARIA ZINTZ este istoric de artă, critic şi curator. A lucrat ca muzeograf (iar acum lucrează ca cercetător) la Muzeul Ţării Crişurilor din Oradea, unde a organizat peste 160 de expoziţii şi a publicat peste 40 de cataloage. În calitate de critic, a publicat peste 300 de articole şi mai multe monografii de artă. Este şi profesor la Facultatea de arte vizuale din Oradea. // *Maria Zintz is an art historian, art critic, and curator. She worked as a curator (and now as a researcher) at the Tării Crişurilor Museum in Oradea, Romania, where she organized 160 exhibitions and published more than 40 art catalogues. As an art critic, she published around 300 articles and published several art monographs. She is also professor at the Faculty of Visual arts in Oradea.*